Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst

des 16. und 17. Jahrhunderts

nebst Beiträgen zur Musikpflege dieser Zeit.

Inaugural-Dissertation

ACAD. LUDOVIC. BIBL.

zur

Erlangung der Doktorwürde

bei der

philosophischen Fakultät der Universität München

von

Bertha Wallner.

Amberg.

Druck von H. Böes.

1911.

Genehmigt auf Antrag der Herren Professoren Dr. Adolf Sandberger und Dr. Theodor Lipps.

Abkürzungen.

M. H. A. = K. bayr. Geheimes Hausarchiv in München.
M. St. A. = K. bayr. Geheimes Staatsarchiv in München.
M. R. A. = K. bayr. allgemeines Reichsarchiv in München.
M. K. A. = K. Kreisarchiv von Oberbayern in München.
L. K. A. = K. Kreisarchiv von Niederbayern in Landshut.
A. K. A. = K. Kreisarchiv von der Oberpfalz und Regensburg in Amberg.
Amb. St. A. = Stadtarchiv Amberg in der Oberpfalz.
Stkr. 1, 2 = Amberger Stadtkammerrechnung, 1. bzw. 2. Halbjahr (Amb. St. A.).
B. M. = K. Hof- und Staatsbibliothek in München.
Cgm. = *Codex germanicus Monacensis.*
Clm. = *Codex latinus Monacensis.*
A. D. B. = Allgemeine deutsche Biographie, Leipzig 1875 ff.
D. D. T. = Denkmäler deutscher Tonkunst, Leipzig 1892 ff.
D. T. B. = Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Leipzig 1899 ff.
Eitner, L. = Eitner, Chronologisches Verzeichnis der gedruckten Werke von Hans Leo Hasler und Orlando de Lassus, Beilage zu den M. M., V. und VI. Jahrgang, Berlin 1874.
Eitner, Qu. = Eitner, Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musik und Musikgelehrten, Leipzig 1900—1904.
Eitner, S. = Eitner, Bibliographie der gedruckten Musiksammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts, Berlin 1877.
Hauck, R. E. = Hauck, Realencyklopädie für protestantische Theologie und Kirche, III. Auflage, Leipzig 1896—1909.
J. M. S. = Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Leipzig 1899 ff.
Lassus, W. = Orlando di Lasso, sämtliche Werke, herausgegeben von Fr. X. Haberl und A. Sandberger, Leipzig 1894 ff.
M. C. n. F. = Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, neue Folge, Wien 1875 ff.
M. M. = Monatshefte für Musikgeschichte, Berlin und Leipzig 1869—1905.
Palestrina, W. = Palestrina, sämtliche Werke, herausgegeben von de Witt, Fr. Espagne, Fr. Commer, Fr. X. Haberl, Leipzig 1862—1903.
Sandberger, Beitr. I. bzw. III. = Sandberger, Beiträge zur Geschichte der bayrischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso, I. und III. Buch, Leipzig 1894/95.
Sandberger, L. N. = Sandberger, Nachträge zu Eitner, L. in Lassus, W., XII. Band, Leipzig 1904, Seite XL ff.
V. M. = Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, Leipzig 1885—1894.
Wackernagel, B. = Wackernagel, Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes, Frankfurt a. M. 1855.
Wackernagel, K. L. = Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis Anfang des 17. Jahrhunderts, 5 Bände, Leipzig 1862—1877.
Wetzer-Welte, K. L. = Wetzer-Welte, Kirchenlexikon, II. Auflage, Freiburg 1882—1903.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545821_0179

I. Notentafel von 1550.

Das früheste uns erhaltene Denkmal der Steinätzkunst, welches einen Gesang trägt, ist ein kleines quadratisches Täfelchen von 22,3 cm Seitenlänge, heute im Maximiliansmuseum zu Augsburg[1]) befindlich. Die Mitte nimmt ein Kanon ein, welcher auf die Worte des 116. (117.) Psalms gesetzt ist:

„Laudate Dominum omnes gentes: laudate eum omnes populi: Quoniam confirmata est super nos misericordia eius: et veritas Domini manet in aeternum."

Am äusseren Rande befindet sich folgende Umschrift:

Oben: **XYSTVS THEODORICVS AVTHOR.**
Rechts: **SIGISMVNDVS SALMINGER SELECTOR.**
Unten: **PHILIPPVS VLHARDVS IMPRESSOR.**
Links: **AVGVSTÆ VINDELICORVM ANNO. DOMINI. 1550.**

In gleicher Reihenfolge stehen die auf die Lösung bezüglichen Vorschriften:

„Canon. Primo. Bassus in E. Cantus in e. Tenor in a.
Secundo. Tenor in ♮. Bassus in E. Cantus in e.
Tertio. Cantus in e. Tenor in a. Bassus in D.
Quarto. Tenor in E. Bassus in A. Altus in a. Cantus in d.

Die Tafel zeigt keine Spur von Bemalung. Sie ist auch, die Initiale des Gesangstextes ausgenommen, völlig schmucklos. Wahrscheinlich ist sie, wie viele ihr an Grösse gleichkommende geätzte Solnhoferplatten, das Werk irgend eines ungenannten Modisten, der hiemit eine neue Art der Schreib- und Ätzkunst

[1]) Ferchl, Geschichte der Errichtung einer lithographischen Kunstanstalt, S. 152. — D. T. B., V. Jg. 1. Tl., S. XLVI Anm. 5 ist nach Mitteilung des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg dahin richtig zu stellen, dass es sich nicht um eine Kupferplatte, sondern um obige Tafel handelt.

auf Stein versuchte, nämlich die Übertragung von Noten auf denselben. War man doch schon längst gewohnt, fromme Sprüche und Gebetlein in dieser Weise dauernd festzuhalten, warum nicht auch einmal eine fromme Weise.

Das Vorbild unseres Täfelchens, das die Münchner Staatsbibliothek verwahrt (*mus. pr.* 2° 156,9), forderte geradezu den Künstler hiezu heraus. Es ist ein **Einblattdruck Philipp Ulhards,** der von der Initiale abgesehen in allem, sogar der Grösse, beinahe ganz mit der Steintafel übereinstimmt; nur die Jahreszahl **1547** ist verschieden.[1]) Berühmte Personen sind es, welche uns da entgegentreten: Sixt Dietrich, unter dem hochklingenden Namen Xystus Theodoricus verbirgt sich der deutsche Meister; Sigmund Salminger, der unermüdliche Musiksammler; und Philipp Ulhard, welcher in der stattlichen Reihe der Augsburger Typographen hervorragende Stellung einnimmt. Wohl existiert über jeden dieser Männer eine umfangreiche Literatur, aber zerstreut nach allen Richtungen, sodass es zweckdienlich sein dürfte, wenigstens das Wichtigste aus ihr hier herauszugreifen.

Xystus Theodoricus oder, wie er uns als Meister des deutschen Liedes bekannter ist, **Sixt Dietrich**[2]) wurde ver-

---

[1]) Der Genauigkeit halber sei noch bemerkt, dass auf der Tafel Note 1 2. Zeile punktiert sein muss, desgleichen Note 6 5. Zeile; der Fehler findet sich nicht im Drucke.

[2]) Eitner, Qu., III. Bd., S. 199 ff. — Eitner, S., S. 526 ff. — Publikationen älterer theoretischer und praktischer Musikwerke, herausg. von der Gesellschaft für Musikforschung, IV. Jg., Berlin 1876, S. 49 ff. — A. W. Ambros, Geschichte der Musik, III. Bd. 3. Aufl., Leipzig 1893, S. 73, 405 f. — M. M. siehe Register. — Hugo Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, II. Bd. 1. Teil, Leipzig 1907, S. 133, 305. — D. D. T., XXXIV. Bd.: Neve Deudsche Geistliche Gesenge für die Gemeinen Schulen, gedruckt zu Wittenberg durch Georgen Rhau, herausg. von Joh. Wolf, Leipzig 1908, S. VI. — Neudrucke: Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, II. Jg., Berlin 1874, S. 191 Nr. LXX; XVI. Jg.: *Glareani Dodecachordon Basileae 1547,* übersetzt und übertragen von Peter Bohn, Leipzig 1888, S. 228 f., 288, 289 f., 303 f., 305 ff.; XXXIII Jg., XXIX. Bd., Leipzig 1905, S. 106 f. Nr. 62. — M. M., XXVI. Jg., S. 124 ff., 128 ff. — H. Riemann, a. a. O., S. 371 ff. — D. D. T., XXXIV. Bd., S. 76 f., 109, 117 f., 126 f., 149, 176.

mutlich zwischen 1490 und 1492 in Augsburg geboren. Für Augsburg als Geburtsort, er nennt sich nämlich Augustanus, spricht ausser den in den M. M., VIII. Jg., S. 43 angeführten Gründen, es ist hier auf die Augsburger Hans Burgkmair und Holbein den Jüngern verwiesen, vor allem der Umstand, dass Dietrich, trotzdem er frühe seine Vaterstadt verlassen haben dürfte, stets in Fühlung mit den dortigen Musiker- und Verlegerkreisen geblieben zu sein scheint. Treffen wir doch seinen Namen in Salmingers Sammelwerken, so in den von diesem redigierten bei Kriesstein in Augsburg erschienenen *„Selectissimae Cantiones"* (Eitner, S. 1540g), wo Dietrich am Schlusse des Werkes mit seinem Zirkelkanon[1]) einen Ehrenplatz einnimmt und ausserdem noch mit drei anderen Nummern vertreten ist. Auch im 2. Teile der Krieszteinschen *„Selectissimae Cantiones"* (Eitner, S. 1545a) tritt Dietrich wieder auf, wie auch in Salmingers *„Concentus"*, 1545 bei Ulhard gedruckt (Eitner, S. 1545).

Von seinem Geburtsorte wandte sich Dietrich nach Freiburg im Breisgau; das Matrikelbuch der dortigen Universität weist seinen Eintrag unter dem 23. August 1509 auf. Befriedigendes Angedenken scheint ihm der Aufenthalt an der Hochschule nicht gewährt zu haben, denn am 5. Dezember 1538 schreibt er an den Baseler Rechtsgelehrten Bonifacius Amerbach:[2]) „Mich reuent meine jungen tag, die ich zu Freiburg so vnnützlich verzert hab, do möcht ich studiert haben." 1517 finden wir ihn in Strassburg als Schreiber in den Diensten seines Freundes Hans Rudolphinger, im selben Jahre aber noch zu Konstanz als *„praeceptor iuvenum"*. In dieser Stellung verblieb er längere Zeit, obwohl dort niemand seine Werke aufführte. Seine Kompositionen schickte er in die *„Ro. Kungisch Cantorey"*; es gelang ihm aber nie, eine offizielle Stellung zu erringen. Formelle Bedenken waren es, welche ihm, obwohl als Komponist berühmt und beliebt, eine höhere Laufbahn verschlossen. „Ich muss noch *musicam speculativam* künden vnd solt ich Hundertmeyl wegs ziechen; vnd

[1]) Ambros, a. a. O., S. 73.

[2]) M. M., VII. Jg., Berlin 1875, S. 122 ff.: E. His, Briefe von Sixt Dietrich an Bonifacius Amerbach. — A. D. B., I. Bd., S. 397 ff.

ist mir ein mangel, den ir wol versten müget, sonst wer ich lengst Capelmeister," schreibt er an Amerbach am 5. Dezember 1535. Trotz angehenden Gichtleidens wünschte der rastlose Meister diesem Mangel abzuhelfen und so finden wir seinen Eintrag im Matrikelbuche der Universität Wittenberg am 12. Dezember 1540[1]: *„Sixtus Dieterich Musicus Constantiensis gratis."* Wie lange Dietrich in Wittenberg verweilte, ist nicht bekannt. Sein *„novum ac insigne opus musicum"* und das *„novum opus musicum"* erschienen dort 1541 und 1545 bei Rhau, woraus allerdings auf längeren Aufenthalt geschlossen werden könnte, was auch die Widmung des letzteren Werkes vermuten lässt.[2]) Auch in den bei Rhau 1544 erschienenen „Neven Deudschen Gesengen für die Gemeinen Schulen" ist unser Meister mit einer grösseren Anzahl von Stücken vertreten. Er kehrte wieder nach Konstanz zurück. Jörg Vögelis Stadtschreibers zu Konstanz „warhafftige vnd aigentliche Beschreibung der Belägerung der Statt Costanz wie ..... sy vom Kriegsvolk Kayser Caroli V. vff den 6. tag Augusten jm 1548 Jar vberzogen" erzählt, wie bei der allgemeinen Flucht vor dem Feinde auch zwei Kranke aus der Stadt geführt wurden, der eine war der Bürgermeister Bastion Gaisberg. „Es ward auch zur statt vss gefürt der weitbekannt Musicus und Chronista Sixt Dietrich, der starb zu St. Gallen, am 21. Oktober."[3])

---

[1]) Förstemann, *Album Academiae Vitebergensis* usw., *Lipsiae* 1841, S. 186.

[2]) M. M., IX. Jg., 1877, S. 125: O. Kade, Sixt Dietrich in Wittenberg: *„Merito amo Scholam Vuitebergensem, in qua hospes humanissime acceptus et multis beneficiis publice ac privatim cumulatus sum."*

[3]) M. M., XI. Jg., 1879, S. 103: A. Frölich, Todestag des Sixt Dietrich. — Die Erwähnung des Epitaphs von Andreas Schwartz Francus im *„Thesaurus Musicus"* III. Tl., Nürnberg 1564, Nr. 65 (Eitner, S. 1564 c), welche sich in sämtlichen Publikationen Eitners über Sixt Dietrich findet, bedarf einer Berichtigung. Das Stück ist ausdrücklich überschrieben *„Epitaphium Viti Theodori"*. Es handelt sich hier nicht um den Tonsetzer Sixt Dietrich, sondern um den Nürnberger Theologen Veit Dietrich. A. D. B., V. Bd., S. 196 f. — Wetzer-Welte, K. L., III. Bd., Sp. 1739 f. — Hauck, R. E., IV. Bd., S. 653 ff.

Der Meister war trotz „des Mangels“, welcher ihm die höhere Laufbahn nach aussen verschloss, bei Musikern und Humanisten hochangesehen. Mit letzteren hat er vieles gemeinsam, so die stete Wanderlust, den bis in seine letzten Jahre dauernden Trieb, neues zu lernen. Anfangs der Reformation abgeneigt, wie noch die Stelle eines Briefes an Amerbach [1]) vom 5. Dezember 1535 beweist, wo er scharf das Vorgehen Heinrich VIII. und den Eigennutz und das gewaltsame Handeln vieler ihrer Anhänger verurteilt, trat er später doch entschieden auf ihre Seite; die Widmung von 1545 *„celeberrimae Ecclesiae et Scholae Vitebergensi“* lässt hierüber keinen Zweifel.

Dietrich gehört der älteren niederländisch-deutschen Schule an. Während er in seinen kirchlichen Kompositionen die strenge Kontrapunktik und Kanonkunst Josquins und seiner Schüler übt, ist er in seinen deutschen Liedern wesentlich freier. Die Nachahmung ist hier nicht immer eine strenge, merkwürdig ist ein Hang zu harmonischem Fortschritt der Stimmen.[2]) Wie angesehen Dietrich unter den Zeitgenossen war, beweist, dass Glarean fünf Werke als Musterbeispiele im „Dodekachordon“ anführte [3]) und es nicht an Lob für deren Meister fehlen lässt. So erwähnt er, dass ihm kein eigentliches Beispiel des Hyperäolischen Modus bekannt sei; auch ein Kyrie aus einer Messe des Petrus Platensis *(La Rue)*, welches er anzuführen gedenke, sei „defekt“, d. h. wahre nicht streng genug die Tonalität, er werde das *Exemplum* erst bringen *„si prius Sixti Dietrichi nostra aetate insignis Symphonetae posuero, quod nuper è Constantia ad nos misit“*. Glarean führt auch zwei Stücke Dietrichs als Muster *„veri (antiqui) Lydij inter F“*

[1]) M. M., VII. Jg., 1875, a. a. O., S. 128.

[2]) M. M., XXVI. Jg., 1894, S. 123 ff.: R. Eitner, Das alte mehrstimmige deutsche Lied und seine Meister. — Vgl. auch hier das in Liedform gehaltene *„Tota pulchra es“* in Rhaws Tricinien 1542, Neudruck bei Riemann, a. a. O., S. 371 ff. Der Ansicht des Herausgebers, dass es sich um einen unterlegten Text zu einem weltlichen Liede handle, ist der Umstand entgegenzuhalten, dass die Worte des *Canticum Salomonis* die Tonsetzer geradezu herausforderten, die Errungenschaften der weltlichen Musik auf sie anzuwenden, später vor allem Madrigalismen.

[3]) *Glareani, ΔΩΔΕΚΑΧΟΡΔΟΝ, Basileae* 1547, S. 276 f., 328, 329, 342 f., 344.

an, ferner Beispiele *„Hyperphrygij Modi“*. *„Quare nunc sola referam exempla Dietrichi Sixti amici nostri cuius in Hyperaeolij et paulo ante mentionem fecimus, qui in nostri gratiam hosce lusit ac edere iussit cantus.“* Das Lob, welches der grösste Theoretiker seiner Zeit dem Meister zollt, ist sicher das ehrenvollste Zeugnis für dessen gediegenes Können.

Als Kombinationskünstler in der Art der alten Niederländer tritt uns Sixt Dietrich in dem Kanon *„Laudate dominum“* entgegen. Dreimal wird das Thema in wechselnder Anordnung der Einsätze dreistimmig abgewandelt, das letztemal tritt zur Verstärkung noch als vierte Stimme der Altus hinzu. Der Kanon war zweifellos durch eine auf dieselben Worte des 116. Psalms gesetzte Motette Ludwig Senfls[1]) angeregt worden. Dies Wunderwerk alter Satztechnik erschien nämlich 1539 in Senfls *„Tomus secvndvs Psalmorvm selectorvm qvatvor et qvinqve vocvm“* bei Petreius in Nürnberg. Dietrich suchte seinem Vorbild ein ähnliches, aber wiederum doch verschiedenes Werk zur Seite zu setzen. Während Senfl dreimal wie Dietrich seinen Kanon in den verschiedenen Stimmvertauschungen bringt und als Steigerung zur ersten Lösung des Kanon eine vierte, dann zur zweiten eine vierte und fünfte, schliesslich zur letzten drei neuerfundene Stimmen hinzufügt, hat Dietrich den letzten Teil seines Stückes dadurch gewonnen, dass er die Melodie auch für eine vierstimmige Lösung vorsah. Wenn sein Werk auch nicht so prunkvoll ausklingt wie der sechsstimmige Schluss Senfls, so gewinnt uns doch die Satzkunst des Meisters höchste Bewunderung ab. Beiden Werken aber liegt nicht nur ein kombinatorischer, sondern auch ein poetischer Gedanke zugrunde: alle Völker sollen den Herrn preisen, alle Stimmen sollen sich in kunstvoll verflochtenem Gewebe zum Lobe Gottes vereinen, der doch als Allwissender die Stimme und Bitte des einzelnen unter den vielen vernimmt. Ausser dem Senflschen Vorbilde war Sixt Dietrichs Werk auch in des Meisters eigenem Schaffen auf dem Gebiete der Motette vorbereitet. Hier näm-

[1]) D. T. B., III. Jg. 2. Bd.: Ludwig Senfls Werke, herausg. von Th. Kroyer, S. LXXXIII, S. XCII, S. 81 ff.

lich ist er noch der echte Niederländerschüler, der sich ihre subtile kontrapunktliche und kanonische Technik ganz zu eigen gemacht hat. Das Problem, demselben Texte des 116. Psalms neue Seiten abzugewinnen, liegt dem siebenstimmigen „*Laudate Dominum*“ Sixt Dietrichs, Nr. 20 in Clement Stephanis von Buchau „*Cantiones Triginta*“ (Eitner, S. 1568g) zugrunde. Aus dem Tenor entwickeln sich vier Stimmen, welche von den übrigen teils streng, teils freier imitatorisch geführt, umrankt werden. Die dynamische Steigerung erfolgt rascher, jedoch verspart sich der Komponist die längere Anwendung des vollen siebenstimmigen Chores erst auf den Schluss. Klanglich ist das Stück von hervorragender Schönheit, auch der Ausdruck voll Grösse und Weihe. Der Zirkelkanon in den „*Cantiones ultra centum*“ wurde bereits erwähnt. Hier befindet sich auch ein sechstimmiges deutsches Lied „Ich weiss mir einen hübschen grünen Wald, da laufen drei Hirschlein wohlgestalt“, wo sich die zwei Tenore zum Kanon verschlingen. Ferner eröffnet Kriessteins „*Cantiones*“ von 1545 eine siebenstimmige Motette „*Sex sunt quae odit Dominus*“,[1]) welche nur in fünf Stimmen notiert ist, aus dem Tenor entwickeln sich Kontra und Diskantus. Ein fünfstimmiges „*Completi sunt dies Mariae*“ in Ulhard-Salminger „*Concentus*“ von 1545 und ein sechsstimmiges „*In pace in id ipsum*“ ebenfalls in Kriessteins „*Cantiones ultra centum*“ bauen sich desgleichen über einem strengen Kanon auf.

Übrigens, von der Technik der Zeit abgesehen, welche noch die kunstvolle Satzweise der Niederländer beherrschte, scheint um die Mitte des 16. Jahrhunderts unter den Augsburger Verlegern, wohl durch Salminger angeregt, eine besondere Vorliebe für Kanones, welche als Einblattdrucke wiedergegeben wurden, geherrscht zu haben. Die Sammelmappe der Münchner Bibliothek (*Mus. pr.* 2° 156), welche auch das Urbild unseres Täfelchens enthält, vereinigt eine stattliche Anzahl solcher Werke. Die Reihe eröffnet ein neunstimmiger sog. Kreuzkanon des Petrus Massenus, ohne Jahr und Ort, „*Per signum crucis libera nos Deus noster*“. Da Salminger

[1]) Über spätere Nachdrucke vgl. Eitner, S., S. 528.

in den „*Cantiones selectissimae*“ *lib.* II ausschliesslich Werke dieses Meisters edierte, so dürfte mit aller Wahrscheinlichkeit auch vorerwähntes Werk von ihm herausgegeben sein. Den folgenden bei Ulhard gedruckten achtstimmigen Zirkelkanon des Ulrich Brätel[1]) „*Ecce quam bonum et quam jucundum*“ eignet Salminger den kunstsinnigen Fugger zu, während er der Königin Maria von Ungarn zwei Kanones von Benediktus *(Ducis)* „*Sancta Maria sucurre miseris*“ und „*Sentiant omnes*“, einen von Rogier „*Recordare Domine testamenti tui*“, einen weiteren von Clemens *non Papa* „*Domine nonne bonum semen*“ und einen eines ungenannten Autors „*Sicut lilium*“ widmet (Nr. 5 und Nr. 7, Lösung hiezu Nr. 10), auch diese Kanones druckte Philipp Ulhard. Im Verlage Kriesssteins hingegen erschien 1548 eine Chanson von Mouton, die gleichfalls Petrus Massenus zum kanonischen Gebilde verarbeitete „*Robin et Marion*“. „*Qvibus alius dvodecim, videlicet Octo ex dvabus, Dvas ex vna et dvas siue Fvga, addebat Petrvs Massenvs Moderatvs.*“ Wie Salminger sich gründlichst mit seinen früheren Gegnern ausgesöhnt hat, beweist, dass er bei Kriesstein von Johann Frosch[2]) einen sechsstimmigen lateinischen Gesang (Nr. 6) „*Dic io Pean sacer ordo vatum*“ edierte, dessen I. *pars* ebenfalls eine Fuga enthält. Er scheint dem Komponisten, der gleich ihm auf eine bewegte Vergangenheit zurückblicken konnte, nicht nachgetragen zu haben, dass dieser sich unter denen befand, die einst ihn, den ehemaligen Wiedertäufer, zu harter Strafe verurteilten. Wie lange gerade in Augsburg, wohl unter der Nachwirkung der älteren Zeit jene Vorliebe für Kanones sich erhielt, beweist ein ebenfalls unter *Mus. pr.* 2^0 156 als Nr. 19 befindlicher

[1]) Von diesem Augsburger Meister befindet sich hier unter Nr. 18 der Sammelmappe die Wiedergabe eines autographen Zirkelkanons „In gottes namen faren wir“, vom 19. May 1542 datiert. — M. M., XXVI. Jg., 1894, S. 29: R. Eitner, Das alte mehrstimmige deutsche Lied und seine Meister.

[2]) Eitner, Qu., IV. Bd., S. 64. — Gödeke, Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung, II. Bd., Dresden 1886, S. 181. — M. M., VII. Jg., 1875, S. 127: vgl. die Briefstelle des Sixt Dietrich an Bonifacius Amerbach „Item schick ich euch ain Musik, hat Johann Froschius gemacht, mir wolbekannt, ain ehrlicher Gesell“. — M. M., XXVI. Jg., 1894, S. 25: R. Eitner, Das alte mehrstimmige deutsche Lied und seine Meister.

Kupferstich Wolf Kilians vom Jahre 1611, auf welchem sich zwei derartige Kompositionen von Adam Gumpelzhaimer befinden,[1]) ein Kreuzkanon zu sechs Stimmen „*Ecce lignum crucis*“ und ein achtstimmiges „*Domine memento mei*“, das aus vier Zirkelkanones gebildet ist.

Die Auflösung des Kanon von Sixt Dietrich auf unserer Tafel bietet insoferne Schwierigkeiten, als die Einsatzzeichen erst gegen Schluss stehen, also die Stelle andeuten, wo die Vorausläufer am Ziele anlangen. So sind zwei Möglichkeiten der Übertragung gegeben, entweder mit der letzten Einsatzstimme zu beginnen, da sie auch zuletzt ankommt, und die übrigen Stimmen von rückwärts herein zu setzen, wobei, da der angegebene Ton sich auf die Anfangsnote bezieht, die um eine Stufe tiefere Schlussnote berücksichtigt werden muss; oder man beginnt mit der Initialstimme und ersetzt die am Schlusse fehlenden Takte, von der Finalnote abgesehen, vorne durch Pausen in den nachahmenden Stimmen. Abweichend von der Regel muss die Schlussnote *(Finalis)* behandelt werden. Sie darf nur den Zwischenräumen der Einsätze entsprechend $1^1/_2$ *Tempora* ausgehalten werden, um störende Missklänge, die sich, von einigen wenigen rasch vorübergehenden Kumulen (besonders Abschnitt 19) abgesehen, im Verlaufe des sonst ausgezeichnet klingenden Kanon nicht finden, zu vermeiden. Anfangs zwar mögen dem mehr an akkordliches vertikales, als an melodisches horizontales Hören gewohnten Ohr die leerklingenden Quinten, die sich auch in Senfls „*Laudate*“ finden, befremdlich erscheinen; später allerdings überraschen uns einige vielleicht durch den Zusammenklang mehr zufällig entstandene Akkordbildungen; so tritt im I. und III. Teil Abschnitt 38 der aufgelöste Dominantseptakkord deutlich hervor; ein Hang zu tonalen Ausweichungen und Kadenzen findet sich, sodass wir der Empfindung einer gewissen Unruhe in harmonischer Hinsicht besonders gegen Schluss uns nicht erwehren können; andererseits dürfen wir dies vielleicht bereits als Vorboten einer neuen Zeit, welche die alten Kirchentöne nicht mehr beachtet, begrüssen. Interessant wirken zu-

[1]) D. T. B., X. Jg. 2. Bd.: Adam Gumpelzhaimer, ausgewählte Werke, herausg. von Otto Mayr, S. XLIII und S. 4 ff., dort auch Neudruck des Stiches.

meist die in Abschnitt 30 — 34 sich ergebenden Vorhalte. Trefflich ist das Stück rhythmisch angelegt. Während zu Anfang Breven und Semibreven die herrschende Rolle spielen, übernehmen diese später Minimen und Semiminimen, wodurch sich der Ausdruck bedeutend steigert. Der vollere satte Klang des vierstimmigen Schlussatzes dürfte entschieden auch nicht seine Wirkung auf den verständigen Hörer verfehlen. Kurz unser Kanon ist eines jener Werke, das wir ob der Technik bewundern können, aber sicher keines jener bloss mathematischen Kunststücke, welche man den Niederländern und ihren Schülern früher gern zum Vorwurf machte; denn trotz der Feinheiten, ja sogar Spitzfindigkeiten des Satzes beherrschte diese alten Meister der Gedanke, welcher auch heute jeden echten Musiker erfüllt: Ausdruck des Inhalts. Nur die Mittel des Ausdrucks wechselten mit den Jahrhunderten; nicht aber ist das Streben nach ihm nur eine Errungenschaft unserer Zeit.

War der schlichte Musiker Sixt Dietrich zwar nicht passiv, aber doch mehr im Hintergrunde der historischen Ereignisse gestanden, so tritt uns in **Sigmund Salminger** ein Mann entgegen, welcher mitten in die stürmische Bewegung hineingerissen wird; zwar von redlichem Streben beseelt, findet er beinahe den Untergang in den Irrtümern seiner Zeit; jedoch später zur Einsicht derselben gelangend, erringt er sich durch ernste Betätigung auf dem Gebiete der Kunst eine allgemein geachtete Stellung.[1])

[1]) A. D. B., XXX. Bd., S. 270 ff. — Eitner, Qu., VIII. Bd., S. 389 f. — Eitner, S., S. 62 ff., 106. — M. M. siehe Register, besonders IV. Jg., S. 249; XXI. Jg., S. 177 ff.: H. M. Schletterer, Sigmund Salminger. — Zeitschr. des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg, I. Jg., Augsburg 1874: Christian Meyer, Zur Geschichte der Wiedertäufer in Oberschwaben, S. 212 f., 223 ff., 244 ff.; XXVII. und XXVIII. Jg. 1900 und 1901: Friedrich Roth, Zur Geschichte der Wiedertäufer in Oberschwaben, s. Register. — Beiträge zur bayr. Kirchengeschichte, VI. Bd., Erlangen 1900, S. 1 ff.: Max Radlkofer, Jak. Dachser und Sigm. Salminger. — D. T. B., V. Jg. 1. Bd.: Sandberger, Zur Biographie H. L. Haslers .... sowie zur Musikgeschichte Nürnbergs und Augsburgs, S. XLVI ff., LI, LXII. — Arnoldus Meshovius, *Historia Anabaptisticae Libri septem, Coloniae 1617*, S. 64. — Achilles Pirminius Gasser, *Annales: De Vetustate, Originis .... ac rebus gestis civium reipublicae Augstburgensis*, abgedruckt in *Jo. Burchardus Menckerius*,

Salminger selbst nennt seine Heimat München,[1]) er war Mönch gewesen, und zwar soll er ursprünglich dem Orden des hl. Franziskus angehört haben.[2]) Die neue Bewegung war es, welche ihn nun auch ergriff; 1526 oder 1527 erschien er mit seinem Weibe Anna Hallerin in Augsburg. Der schwärmerische zur Mystik neigende Salminger hatte sich jedoch nicht Luthers Lehre angeschlossen, welche damals bereits namentlich unter den Ratsmitgliedern Augsburgs zahlreiche Anhänger besass, er fühlte sich weit mehr von den Wiedertäufern angezogen, die dort ebenfalls eine grosse Gemeinde bildeten, zu deren Vorsteher später er durchs Los gewählt wurde. Das gemässigte Täufertum, wie es besonders in Bayern vertreten war, zeigte keine Spur aufrührerischer Gesinnung; innere Religiosität, Werktätigkeit waren ähnlich den früheren Mystikern und den späteren

---

Scriptores Rerum Germanorum, Tomus I., Lipsiae 1728, Sp. 1780, *Anno* 1528. — Paul von Stetten, Kunst-Gewerbs- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg, I. Teil, Augsburg 1779, S. 536. — Anton Schmid, *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone etc.*, Wien 1845, S. 162 f., 167 ff. — L. Greiff, Beiträge zur Geschichte der deutschen Schule Augsburgs, Augsburg 1859, S. 146 f., 153 und Anhang. — Wackernagel, B., S. 147 f. Nr. CCCLXVI, S. 564. — Wackernagel, K. L., III. Bd., S. 807 ff. Nr. 958—961. — Koch, Geschichte des Kirchenliedes, II. Bd., Stuttgart 1867, S. 149 ff. — Gödeke, Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung, II. Bd., S. 172, 185. — L. Keller, Die Reformation und die älteren Reformparteien, Leipzig 1885, S. 426 f., 433. — Radlkofer, Die schriftstellerische Tätigkeit der Augsburger Volksschullehrer im Jahrhundert der Reformation, Augsburg 1903, S. 3 f. — Friedr. Roth, Augsburgs Reformationsgeschichte, 3 Bde., München 1901, 1904, 1907, siehe Register.

[1]) In dem von Salminger herausgegebenen letzten Abschnitte des früher Johannes Tauler irrtümlich zugeschriebenen Werkes „Von der Nachfolgung des armen Lebens Jesu“: „Aus was Grund die Lieb entspringt“ (B. M. *Asc.* 924) schreibt er auf Blatt 2a „Gnad vnd Fryd von Gott / vnd dem herren Jhesu Christo / wünsch ich Sig- / mundt Salminger von Munchen / Allen / liebhabern der Warheit / vnd die / Gott im grund jrs hertzen / suchen. /“ Desgleichen besitzen wir von ihm einen Meistergesang „Aus dem 4. Esra 2 vnd 9 vnd Weisheit am 5. im Thon es wöll vns Gott genedig sein“ — neugedruckt in Wackernagel, K. L., III. Bd., S. 808 ff. Nr. 960 — ein Akrostichon, welches die Worte „Sygmund Salminger von Mvnchen“ ergibt.

[2]) Sigmund Riezler, Geschichte Baierns, IV. Bd., Gotha 1899, S. 189. — Näheres konnte nicht ermittelt werden, da die Kataloge des Franziskanerklosters St. Anna in München nur bis 1625 zurückgehen.

Pietisten seine Grundzüge, dogmatische Streitigkeiten wurden ziemlich vermieden.[1]) Der Augsburger Rat jedoch nahm, wahrscheinlich im Sommer 1527, Stellung gegen die sogenannten Gartenbrüder, wie sich die Wiedertäufer wegen ihrer Zusammenkünfte in Gärten nannten. Den Prozess leitete Konrad Peutinger, neben ihm und anderen Personen war auch der als Musiker tätige, oben erwähnte evangelische Prediger Johann Frosch mit der Untersuchung betraut. Zahlreiche Verhaftungen wurden vorgenommen; unter den Gefangenen befanden sich der ehemalige Ingolstädter Theologe Jakob Dachser,[2]) der Patrizier Hans Eitel Langenmantel, welcher später durchs Schwert endete, die Führer der Wiedertäufer Hans Hutt und Jakob Gross; am 18. September 1527 wurde auch Salminger eingebracht. Drei Jahre nun dauerte seine Haft.

Die harte Behandlung, körperliche Leiden, wohl auch Erkenntnis seines Irrtums bewogen ihn am 17. Dezember 1530 freiwillig vor dem Rat zu erscheinen und Widerruf zu leisten; ein gleiches tat auch seine Frau, welche infolge unerlaubten Aufenthalts in der Stadt sich schwerer Bestrafung ausgesetzt hatte. Salminger richtete ferner eine Bittschrift an den Rat, man möge ihm, den Ausgewiesenen, gestatten, wegen Krankheit und Armut einige Zeit bleiben zu dürfen, er wolle allen Menschen in der Stadt dienen, insonderheit Kranken und Sterbenden.[3]) Nun verschwindet er auf einige Zeit aus dem Gesichtskreise.

Das Kirchenwesen in Augsburg hatte nach dem Reichstage von 1530 veränderte Gestalt angenommen. Da noch keine bestimmte Richtung eingeschlagen, vielmehr eine Mittelstellung zwischen Luther und Zwingli angestrebt wurde, so finden wir auch Jakob Dachser, der sich gleichfalls mit der Obrigkeit

[1]) M. Döberl, Entwicklungsgeschichte Bayerns, I. Bd., München 1906, S. 373.

[2]) K. Prantl, Geschichte der Ludwig-Maximilians-Universität in Ingolstadt, Landshut, München, I. Bd., München 1872, S. 149.

[3]) Salmingers Widerruf ist abgedruckt M. M., XXI. Jg., S. 180 ff.: Schletterer, a. a. O.; ebenda auch ein Schreiben, in welchem er um die Gestattung der Rückkehr seines Weibes und um Verlängerung seines Aufenthalts in der Stadt bittet. — Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg, XXVIII. Jg.: Roth, a. a. O., S. 144 f.

ausgesöhnt, als evangelischen Prediger wieder; 1537 treffen wir auch Sigmund Salminger als deutschen Schulmeister; die Liste der in Augsburg wirkenden Lehrer nennt ihn an zweiter Stelle. Da die Lehrer im Namen des Rates angenommen wurden und den sog. Schulherrn unterstellt waren, muss Salminger wieder völlig die Gunst der Obrigkeit erlangt haben. Der Schulmeisterstand bot ja damals häufig eine Zuflucht für gescheiterte Existenzen. Der armselige Lohn zwang aber seine Vertreter, sich Nebenbeschäftigungen verschiedenster Art, vor allem als Schreiber zu suchen. Salminger jedoch war zunächst als Dichter und Herausgeber tätig. Es entstand ein Buch, das den Anfang machen sollte zu Werken von unabsehbarer Tragweite für die Geschichte der Reformation und des Kirchenliedes; die erste vollständige Ausgabe der Psalmen in deutschen Versen verdankt ihm ihre Entstehung: „Der gantz Psal/ter, das ist alle Psalmen / Dauids an der zal 150. so vormals / bifs ins halb tail zur kirchenübung in / gsangweifs gestelt, jetz erst mit höch-/stem fleifs in ordnung, wie sie nach ein ander / gehen ..... bifs ans end gebracht, mit ver-/zaichnus, in was Don oder Me-/lodey ein yeder soll vnd / mög gesungen werden ..... 1537“ ohne Ort.[1]) Die Psalmen, welche der Herausgeber aus verschiedenen Autoren zusammenordnete, sind jedoch noch nicht vollzählig wiedergegeben; hingegen sind der oben erwähnte Meistergesang Salmingers und Gedichte von Johann Aberlin angehängt. Im nächsten Jahre 1538 erschien das Werk vollständig. „Der New ge-/sang psalter / darinn alle Psalmen Dauids / an der Zal 150. in gsangweifs gestelt, mit / verzaychnüs in was Melodeye ein yeder gehe ...“.[2]) Auf der Rückseite des Titels finden sich u. a. die Worte an den Leser „Hiemit hast du ein gantz Volkumenen Psalter, sampt allen Geistlichen liedern (diese reihen sich nämlich an die Psalmen an) so man zu Wittenberg, Nürnberg, Augspurg, Vlm, Zürch, Basel, Strassburg zusingen pflegt.“ Unter den Dichtern ist auch der Heraus-

[1]) Wackernagel, B., S. 146 f Nr. CCCLXV. — Wackernagel, K. L., I. Bd., S. 407 Nr. LVI.

[2]) Wackernagel, B., S. 147 f. Nr. CCCLXVI.

geber mit dreizehn Psalmen vertreten. Der Stil seiner Vorrede[1]) klingt mit seinen die Verinnerlichung des Menschen betonenden Worten voll Sehnsucht nach Ruhe in all dem Kampfe weit mehr an die von der Gottesminne erfüllten Mystiker des 14. Jahrhunderts an als an die streitbaren Reformatoren des 16.[2]) An Salmingers Psalter reihte sich noch im selben Jahre der seines früheren Leidensgenossen Jakob Dachser[3]) und der Strassburger des Wolff Köphel;[4]) von diesem letzteren ausgehend lassen sich leicht Vermutungen anstellen, ob nicht hiemit eine Anregung für die zuerst in Strassburg erscheinenden Psalmendichtungen Calvins und Marots in französischer Sprache gegeben wurde; 1538 nämlich befand sich Calvin als Verbannter zu Strassburg. In späteren Jahren trat Salminger ganz aus der Reihe der für die Reformation tätigen Schriftsteller. Die Stelle eines Lehrers hatte er mit der eines Stadtpfeifers vertauscht, welchen Beruf er bis zum 4. Dezember 1547 ausübte.[5])

Der Rat war wegen des schmalkaldischen Krieges genötigt Einsparungen zu machen, und entliess damals die entbehrlichen Diener. 1552 wird Salminger als „Buchfuerer" genannt, vielleicht hatte er auch seine eigenen Werke in Verlag genommen.[6]) Wahrscheinlich erteilte er schon neben seiner Tätigkeit als Schullehrer Musikunterricht; für diesen war eine kurze Zusammenstellung der Elementarregeln der alten Musiktheorie bestimmt, ebenfalls ein Ulhardscher Einblattdruck „*Gradatio,*

---

[1]) Wackernagel, B., S. 564 Nr. 28.

[2]) Vielleicht war diese Psalmenübertragung in Versen durch die Prosaübersetzung der lateinischen Psalmen des Joannes Campensis (1532 bei Petreius in Nürnberg erschienen) angeregt worden, welche 1534 der mit Salminger befreundete Stadtschreiber Georg Frölich bei Alexander Weissenhorn zu Augsburg herausgab. Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg, XXVII. Jg., S. 83 f.: Max Radlkofer, Leben und Schriften des Georg Frölich, Stadtschreiber zu Augsburg.

[3]) Wackernagel, B., S. 148 f. Nr. CCCLXVII. — Wackernagel, K. L., I. Bd., S. 407 f. Nr. LVII, S. 833.

[4]) Wackernagel, B., S. 151 Nr. CCCLXXII.

[5]) Roth, Reformationsgeschichte usw., III. Bd., S. 145 f., 178.

[6]) Roth, a. a. O., III. Bd., S. 177.

siue Scala principiorum, artis Musicae pro tyronibus iam primum incipientibus“ (B. M. *Mus. pr.* 2° 156,8). Silvester Raid nennt Salminger in der Widmung der Kugelmannschen „*Concentus trium vocum*“ an Albrecht von Brandenburg „diser fürtreffentlichen Kunst Lermaister“. Das grösste Verdienst jedoch erwarb sich Salminger durch seine zwischen 1540 und 1549 entstandenen, bereits erwähnten Musiksammelwerke, wie die 1540 bei Kriesstein erschienenen „*Selectissimae nec non familiarissimae Cantiones*“, die bei Ulhard 1545 gedruckten „*Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum*“, ferner die im gleichen Jahre wieder bei Kriesstein herausgegebenen „*Cantiones*“ und die beiden Bücher der „*Cantiones Selectissimae*“ im Verlage Ulhards von 1548 und 1549. 210 Gesänge der berühmtesten Autoren seiner Zeit hat Salminger in diesen Werken zusammengetragen; die Tätigkeit des Musiksammlers — „*selector*“ nennt er sich auf dem Einblattdrucke von 1547 — erforderte rastlose Mühe, um von den an den entlegensten Orten wohnenden Musikern Gesänge zu erhalten. Salminger war mit den Grössten der Zeit in Verbindung gestanden, und so gehören auch seine Sammelwerke zum Wertvollsten, was wir an Musikdrucken aus dem 16. Jahrhundert besitzen. Bei den Zeitgenossen hatte er sich durch diese Tätigkeit wieder vollständig in Gunst gesetzt; die Königin Maria von Ungarn, der Augsburger Rat, die Fugger nahmen, wie oben erwähnt, seine Widmungen entgegen, die Humanisten schickten seinen Werken zahlreiche lobende Gedichte voraus. Bei der Redaktion der Kugelmannschen „*Concentus trium vocum*“ (Eitner, S. 1540 f.); deren Drucklegung auf Albrechts von Brandenburg Wunsch erfolgte, ist auch Salminger, wie der Herausgeber Silvester Raid[1]) dort betont, beteiligt, „indem er noch etlich mer gaistliche Gesang hinzu gethan hat“. Der Stadtschreiber Georg Frölich hat der Widmung seine berühmte Schrift „Vom preifs, lob vnd nutzbarkeit der mvsica“ beigefügt. Nach langen Kämpfen war Salminger ein ruhiges, ehrenvolles Alter beschieden; die Augs-

[1]) D. T. B, V. Jg. 1. Teil, a. a. O., S. LI Anmerkung.

burger Steuerbücher nennen ihn 1561/62 als Fuggers Diener. Bereits 1545 hatte der soeben genannte Stadtschreiber Georg Frölich den bei Kriesstein erschienenen „*Cantiones*“ eine lateinische Widmungsvorrede an Hans Jakob Fugger vorausgeschickt, in welcher er Sigmund Salmingers Leistungen als Musiksammler als einzigartig dastehend preist: „*Cuius ope et diligentia, in seligendis et congerendis amoenioribus eccellentiss. Musicorum Cantilenis, apud inclytam nostram Germaniam, tantum sane effectum est, quantum vix alium unquam.*“ Vielleicht hatte später auch der Syndikus der Fugger Salmingers Freund Raid die Stellung bei denselben vermittelt. Welcher Art seine Dienste wohl gewesen sein mögen, ist leicht zu vermuten. Die Fugger, besonders Raimund verfügten über eine Instrumentensammlung, welche einzig in ihrer Art war, ferner auch über eine Musikbibliothek, welche an Reichhaltigkeit ihres Gleichen suchte; von beiden sind genaue Verzeichnisse auf uns gelangt.[1]) Vielleicht war nun Salmingers Tätigkeit für die Fugger hauptsächlich musikalischer Natur, waren doch sie die Gönner und Freunde aller Grossen ihrer Zeit, wie auch emporstrebender Talente;[2]) warum sollte nicht auch der verdienstvolle greise Salminger unter ihrem Schutze seine Tage in Frieden beschliessen.

Philipp Ulhard [3]) der dritte, welcher uns auf dem Täfelchen und Einblattdruck begegnet, war einer der führenden Vertreter

[1]) M. R. A., *Libri antiquitatum, Tom I,* fo. 170a ff. — D. T. B., V. Jg. 1. Tl., S. XLIX ff. — Stockbauer, Die Kunstbestrebungen am bayr. Hof, Wien 1874, S. 81 ff. — Georg Lill, Hans Fugger und die Kunst, Leipzig 1908, S. 30.

[2]) D. T. B., V. Jg. 1. Tl., S. XLVII ff.

[3]) A. D. B., XXXIX. Bd., S. 186 f. — Paul v. Stetten, Kunst-, Gewerbs- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg, Augsburg 1779, I. Teil, S. 39, 531; II. Teil, Augsburg 1788, S. 9. — Georg Wilhelm Zapf, Augsburgs Buchdruckergeschichte, I. Teil, Augsburg 1786, S. XLVII; II. Teil, 1791, S. 184, 188. — Anton Schmid, Ottaviano Petrucci usw., S. 162, 168 ff., 170. — Wackernagel, B., S. 113, 122, 156, 164 f., 253, 282, 363. — Gödeke, Grundriss usw., II. Bd., S. 203. — Beiträge zur bayerischen Kirchengeschichte, a. a. O., S. 19 f. — D. T. B., V. Jg. 1. Tl., S. XLVI. — M. M., XXXVII. Jg., Leipzig 1904, Beilage: R. Eitner, Buch- und Musikalienhändler, Buch- und Musikaliendrucker usw., S. 225. — Radlkofer, Die schriftstellerische

der im 15. und am Anfange des 16. Jahrhunderts in Augsburg blühenden Buchdruckerkunst. Von 1523 bis 1567/68 ist er in den Augsburger Steuerbüchern nachweisbar. Er muss jedoch eingewandert sein, da ihm das Bürgerrecht erst 1548 verliehen wurde. Ulhard war ein fleissiger Drucker; allein die grosse Vielseitigkeit entbehrt einer bestimmten Richtung. Seine ganze Tätigkeit spiegelt eine Zeit wieder, in welcher man mit dem Alten gebrochen, haltlos von einer Neuerung zur andern eilt, wie tatsächlich das damalige religiöse Leben Augsburgs sich gestaltete, wo man bald zu Luther, bald zu Zwingli hielt, und zugleich die Sekten der Wiedertäufer, Schwenkfelder und andere ihre Anhänger hatten. All diesen Meinungen nun trug Ulhard, wie viele seiner Berufsgenossen, Rechnung; Vorkämpfer der Ordnung und aufrührerische Geister fanden zugleich an ihnen willige Verleger. Ulhard, obwohl nach eigener Aussage nicht Wiedertäufer, wurde auch durch dieses mannigfaltige Entgegenkommen in den bei Salminger erwähnten Prozess gegen die Wiedertäufer verwickelt.[1]) Jakob Dachser hatte ihm nämlich ein Buch zum Drucke gebracht. Ulhard, welcher sich anfänglich wohl aus Furcht vor der Obrigkeit weigerte, es zu drucken, liess sich jedoch hiezu bereden, nachdem Dachser sich auf die Autorität eines Welser berief. Das erste Augsburger Gesangbuch[2]) erschien 1529 ohne Drucker und Ort. Wahrscheinlich dürfte es aber aus Ulhards Werkstätte hervorgegangen sein. An der Redaktion war zweifellos der damals in Haft befindliche Jakob Dachser beteiligt. Es ist anzunehmen, dass Ulhard durch den erwähnten Vorfall gewitzigt seinen Namen nicht mehr hergab. Dies ist nämlich auch bei den folgenden Ausgaben möglich.[3]) Erst der Dachsersche Psalter von 1537 vermerkt auf der letzten Seite Ulhards Offizin. Nachdem Dachser mit der Obrigkeit ausgesöhnt in Amt und Würden

---

Tätigkeit der Augsburger Volksschullehrer, S. 8, 15 f. — Roth, a. a. O., I. Bd., S. 60, 82; II. Bd., S. 332; III. Bd., S. 145.

[1]) Zeitschrift des historischen Vereins von Schwaben und Neuburg, XXVIII. Jg., 1901: Roth, a. a. O., S. 143 f.

[2]) Wackernagel, K. L., S. 389 ff. Nr. CCCII.

[3]) Wackernagel, B., S. 113 f. Nr. CCXCI—CCXCIII und S. 122 f. Nr. CCCXIV.

war, hatte auch Ulhard keine Gefahr mehr für sich zu fürchten. Der Vorfall möchte die bei Wackernagel ausgesprochene Vermutung, in ihm Drucker und Verleger der erwähnten Werke zu suchen, stützen. Zu Ulhards Charakteristik mag ferner dienen, dass unter anderem aus seiner Werkstatt neben dem Dachserschen Psalter und späteren Psalmensammlungen ein Messkanon und das das Interim ankündigende Aktenstück hervorgingen. Daneben erschienen Drucke evangelisch theologischen Inhalts, didaktische Dichtungen, Meistergesänge, Schuldramen.

Die grosse Vielseitigkeit der Typographen scheint dem Augsburger Rate nicht willkommen gewesen zu sein. Strafandrohungen und Strafen, wie wir vorhin sahen, waren nichts seltenes. Schliesslich schritt man zur Errichtung eines Zensurkollegiums und nahm diesbezügliche Beschlüsse in die Schulordnung auf; viel Nutzen dürfte diese Bestimmung nicht gehabt haben, nachdem bereits eine frühere zu Anfang der Glaubensspaltung erlassene, welche die Schriften verbot, die die Irrungen mehrten, erfolglos war.

Ulhards Notendrucke — nach dieser Seite können wir von Verdiensten reden — sind von seltener Schönheit und Deutlichkeit. Er schliesst sich hierin würdig an seine Berufsgenossen Erhard Oeglin, Grimm und Wirsung und Melchior Kriesstein an. Auf den Titelblättern befindet sich ein meist bunt illuminierter Holzschnitt, die Macht der Musik schildernd: die dem Hades enteilende Eurydike und Orpheus von wilden Tieren umgeben, ferner Arion auf dem Delphin durchs Meer getragen. Darüber steht das Distichon:

„Orpheus, Amphion, Arion, mare, saxa, ferásque
Traxerunt, homines Musica laeta trahit.“

Die Salmingerschen Sammelwerke schmückt auf der letzten Seite das Wappen des Herausgebers, oben im blauen Feld der silberne Salm, unten ein halbes rotes Wagenrad auf silbernem Grund, das ganze umgibt ein grüner Lorbeerkranz. Andere Werke tragen Ulhards Zeichen, die Eule im Schild und als Helmzier, so auch die *„CANTIONES SACRAE, QVATVOR / vocum, quae vulgo Muteta vocantur, / nouae compositae, Autore Manfredo Barbarino Lupo“* 1560 erschienen.

Der soeben aus Italien angekommene Meister berichtet in seiner Widmungsvorrede vom 10. Dezbr. 1560 an Hans Jakob und Georg Fugger: „*Nam quamprimum huc (Augusta Vindelicorum) appuli, ad meas perlatus est aures, me non solum, cum quibus politos possem conferre sermones assecuturum homines, verum etiam inuenturum Typographum, a quo meae, quascumque componerem, cantiones imprimerentur, quod mihi fuit tam gratum, quam quod gratissime.*“ Dass sich Ulhard darauf verstand, als gewiegter Geschäftsmann auch katholischerseits sich Gunst zu verschaffen, ergibt sich aus den Texten der Gesänge, welche er in diesem Werk druckte und verlegte, und aus der Stellung der Empfänger der Widmung. Er war aber, wie so viele andere ein Kind einer Zeit, in der man nach Neuem suchte, und schliesslich doch, sei es aus idealen, oder auch materiellen Gründen wieder dem Alten Tribut zollen musste.

In nicht unwürdiger Weise eröffnet jenes kleine unscheinbare Täfelchen von 1550 die Reihe unserer steinernen Musikdenkmäler; denn wichtige Ereignisse der Geschichte, grosse Taten der Kunst zogen an uns vorüber, verknüpft mit den ernsten Schicksalen derjenigen, deren Namen es trägt.

II. Nicht mehr vorhandene Liedertische.

1. Fragmente einer Prunktafel mit Noten, 1835 zu München aufgefunden.

In Franz Maria Ferchls Geschichte der Errichtung der ersten Lithographischen Kunstanstalt bei der Feiertagsschule für Künstler und Techniker in München, München 1862, S. 151 wird über die Auffindung und vermutliche Herkunft einer notentragenden geätzten Prunktafel folgendes mitgeteilt. Der Verfasser spricht zunächst über den alten Brauch Steine hochzuätzen. „Seit einem halben Jahrtausend", fährt er fort, „sind sogar mehrere solche Steinätzer auch namentlich bekannt; mir aber sind auch noch ältere hochgeätzte Steine, noch aus der Zeit des Tempelherrnordens, ohne Namen oder Monogramm bekannt geworden. Diese Templer hatten in Oberbayern Besitzungen, in Altenstadt bei Schongau, wo die von ihnen erbaute Kirche noch steht; und in München, in der Sendlingergasse, Ecke der Schmiedgasse, und hinab bis zum Gänsebühel. Nach Aufhebung des Ordens (bald nach 1300) entstanden mehrere Wohnhäuser auf dem verlassenen Besitztum dieser Herren. In dem Garten des Melbers Erhard wurde im Jahre 1835 ein verschüttetes Brunnenbassin entdeckt, in welchem unter anderen Gegenständen auch ein in viele Stücke zerbrochener hochgeätzter Prachttisch war, mit Kalender, Sprüchen, geistlichen Liedern usw. in Farben und vergoldet." Da die ältesten Steinätzereien in deutschen Sammlungen erst aus der Mitte des 15. Jahrhunderts

stammen (die vorne erwähnte Nürnberger Tischplatte entstand in der zweiten Hälfte desselben) und die frühesten bekannten Werke dieser Kunst in Tiefätzung hergestellt sind, dürfte die Annahme Ferchls, die Tafel stamme aus dem Besitze des Templerordens, abzulehnen sein. Hiezu kommt der Umstand, dass eine Aufzeichnung von Gesängen in Noten auf Solnhofer Stein nicht vor 1550 nachweisbar ist; ausserdem dürfte man Ende des 12. Jahrhunderts, wo die Choral- und Mensuralnotenschrift noch im Entwicklungsstadium sich befanden, kaum an eine solche monumentale Wiedergabe gedacht haben. Die Schilderung, die Ferchl von der Platte entwirft, erinnert an eines jener prächtigen Werke der Amberger Künstler von der Sitt vom Ende des 16. Jahrhunderts, von welchen Caspar von der Sitt für Herzog Wilhelm V. von Bayern arbeitete. Ihre Herkunft könnte vermutlich auf die nicht ferne vom Fundort gewesene künstlerisch reich ausgestattete Wohnung Herzogs Ferdinand und seiner Gattin Maria Pettenpeck zurückzuführen sein. Die dort vorhandenen Kunstschätze wurden später nach allen Richtungen zerstreut und gingen grossenteils zugrunde, nur weniges rettete sich in unsere Zeit.[1])

2. Liedertisch, vermutlich 1577/78 gefertigt, nur archivalisch nachweisbar; einst im Besitze des Herzogs Wilhelm V. von Bayern.

Über die Entstehung dieses Kunstwerks besitzen wir ausführliche Angaben, welche abgesehen auch von anderen zwingenden Gründen darauf hinweisen, wie die Verfertiger bis in die kleinsten Einzelheiten dem Geschmacke und den Wünschen des künftigen Besitzers gerecht zu werden trachteten. Das k. bayrische Geheime Hausarchiv zu München verwahrt unter der künstlerischen Korrespondenz Herzogs Wilhelm V. (Akt 607) zwei an einen Nürnberger Mathematikus und Mo-

[1]) Jahrbuch für Münchener Geschichte, herausgegeben von Reinhardstöttner und Trautmann, I. Jahrgang, 1887, S. 328 ff.: M. von Lossen, die Ehe des Herzogs Ferdinand von Bayern mit Maria Pettenpeck. — O. Aufleger und K. Trautmann, Altmünchen in Bild und Wort, München 1897, S. 53 ff.

disten **Andreas Gundelfinger** im Namen des Herzogs gerichtete Briefe im Entwurf. Bereits zu Anfang unserer Betrachtung war von des Genannten „gutem Grund auf Marmelstein auswärts zu etzen“ die Rede. Eines der vorerwähnten Schriftstücke ist auf die leere Seite des die Adresse an den Herzog enthaltenden Rückblatts eines verlorenen Briefes des Künstlers geschrieben. Diese Adresse ist in Typen ähnlich der sog. Schwabacherschrift, jedoch reich umschnörkelt ausgeführt. Dabei ist vermerkt. *„P(räsenta)tum. Munchen X. Xbris 77.* Gundlfinger begert in etlicher Arbait merern bericht.“ Der Brief war mit einem Wappensiegel verschlossen. Im horizontal geteilten Schild befindet sich im oberen und unteren Feld die französische Lilie. Bei dem Wappen stehen die Buchstaben A. G. Das Briefkonzept lautet wie folgend:

„1⁰ lassen Ir. f. gn. Inen gefallen. Doch soll Er den bericht Zu Ir. f. gn. nachrichtung daneben vberschicken. 2⁰ hat es mit den Maupplen den gleichen verstand, allain soll Er Zu allen seiten 2 Messer rucken sPacium lassen. vnnd in d(er) subscripsion blöslich das Wörtlen Europa setzen, darund(er) sich dann Teutschland auch v(er)steet; Ains soll Er furnemblich mercken, das Er dem vnd andren stuck, so Zusamme(n) gelegt ins werckh kommen, die recht leng vnnd grös vermög mit vbersandten Musters geb, damit es Just vnnd so wol die ainfachen als Zusamm(en) gelegten Pletln gleich vnd nit ains schmöler od(er) grösser alls das ander sei. 3. Komm Inn hinmit die Petlen (Gebete) Zue dar Inen . . . Ir f. gn. and(er)s nichts alls das Wörtlen Amen, so in mitl (Mitte) des gebetlen Zu weilen steet, durchstrichen. 4. Der gesanng (durchstrichen) Text des gesangs vuolgt hieneben auch. Das sei on Zweifl wol v(er)stendig geschriben. Aber an dem ist am maisten gelegen, das dj Wort ordenlich vnder dj noten werden gesetzt, vnd hat sich ob Jme berichts mangelt, dessen bei den *Musici* in Nürmberg Jed(er) Zei(t) Zu erholen. 5. Ist noch Ir. f. gn. mainung, dass mass. allerlai Eln; Zuhaben. dann wiewol gemelt, das die feldung zu clain, So achten doch Ir. f. gn. es sei mit dem Zubekommen, das ein Jedliche Elln nun das dritl, viertl, fünftl oder Sextl, souil die sPatium erleiden mag, v(er)zaichnet werden.“

Die Tatsache, dass wir es mit einem Steinätzer zu tun haben, und die gleichzeitige Erwähnung verschiedener Vorlagen, wie Gebete, Gesangsnoten legen uns den Gedanken nahe, gleichsam eine Prunktafel vor uns entstehen zu sehen, welche jene aufnehmen soll. Die Landkarten waren zwar für ein gesondertes geographisches Werk bestimmt, da von zusammengelegten „Pletlen“ gesprochen wird. Aber gerade das Fickler'sche Inventar der herzoglich bayrischen Kunstkammer berichtet uns von einem Steintische, welcher mit der Karte Bayerns geschmückt war. Es ist also zu vermuten, dass das geographische Werk die Anregung für die Kartendarstellung auf dieser Tafel gegeben hat. Es ist ferner möglich, dass dieselbe zugleich Noten trug. Blatt 220a (245a) Nr. 3370 bezw. 3339 des erwähnten Inventars ist nämlich eine geätzte Platte verzeichnet, welche neben der für Wilhelm V. 1591 gefertigten Rundtafel genannt wird. „An dem andern fenster (des Vorraums der Kunstkammer) ein viereckheter disch mit einem blat von Kelhaimer stain, darauf in der mit ein *Mappa* des Bayrlandes, darumben her ein Paurndanz vnd andere Fantasey aufgemalet.“ Ob es sich hier um die Noten eines Bauerntanzes oder etwa um figürliche Darstellungen in Holzschnittmanier handelt, ist nicht aus Ficklers Beschreibung ersichtlich. Deutlicher als Fickler drückt sich in Bezug auf die Wiedergabe von Gesängen auf einer Tischplatte Philipp Hainhofer in seiner Schilderung der bayrischen Kunstkammer aus:[1]) „Ain staininer tisch darauf Canzoni vnd allerley Musicalische Instrumente geetzet, stehet darauf eine vergulte Sphära.“ Auch Hainhofer lässt uns über die Musikstücke selbst im Unklaren. Wir können auch nicht mit voller Sicherheit behaupten, ob die bei ihm genannte Tafel die von Fickler erwähnte, und ob sie wiederum bestimmt mit der Gundelfingers identisch ist; allerdings differieren die Beschreibungen in den alten Inventaren oft hinsichtlich des nämlichen Gegenstandes bedeutend. Doch erwähnt Fickler nur

[1]) Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg, VIII. Jahrg., Augsburg 1881, S. 95: Chr. Häutle, Die Reisen des Augsburger Philipp Hainhofer nach Eichstätt, München, Regensburg in den Jahren 1611, 1612, 1613.

die zwei oben genannten geätzten Tischplatten, von welchen die Rundtafel von 1591 als heute noch vorhanden später ihre Würdigung finden wird. Hainhofer meldet in seiner gewissenhaften Beschreibung der herzoglichen Kunstkammer, die fast als Inventar gelten kann, nur die eine Noten tragende Tafel. Ihn interessieren als Musikliebhaber[1]) mehr die Gesänge, Fickler mehr die Landkarte, eine Darstellung, welche ebenfalls häufig auf geätzten Steinen im 16. Jahrhundert angebracht wurde.

Bei der bestehenden Unklarheit fallen nun für unsere Betrachtung Erwägungen über die Komposition, über deutsche Bauernlieder und Bauerntänze und die italienische Villanella weg; wir wissen auch nicht, ob Hainhofer den Begriff „Canzoni" sehr allgemein fasst und können daher nicht auf die italienische Canzone des 16. Jahrhunderts und ihre vielen Arten — die *Canzona alla villanesca* würde sich mit dem Bauernlied decken —, ferner die später im Anschluss an sie entstandenen deutschen Canzonetten — Hans Leo Hasler steht hier in erster Linie — erörtern, noch die *Canzone alla francese,* und ihre Stammform die Chanson. Die Instrumentalcanzone entzieht sich hier ja von selbst der Betrachtung. Der dritte Vermerk in unserem Konzepte erwähnt Gebete, welche der Künstler wiedergeben soll. Wahrscheinlich dürften es Kirchenlieder oder fromme Sprüche gewesen sein, welche der Herzog selbst ausgewählt hatte. Auch Korrekturen, wie die erwähnte Streichung stets wiederkehrender Bitten oder entbehrlicher Worte, werden wir bei dem später für Herzog Wilhelm gefertigten Werke nochmals finden.

Wichtig vom musikalischen Standpunkte ist die Frage der Textunterlage des anzubringenden Gesangs. Nicht der Neuzeit war es etwa erst vorbehalten, über das Verhältnis von Wort und Note das Richtige zu treffen. Im Gegenteil das 16. Jahrhundert verfuhr durch strenge Regelung der Deklamation hier oft richtiger und konsequenter. Die Vorschriften, welche z. B.

[1]) Eitner, Qu., V. Bd., S. 1. — V. M., VII. Jahrg., 1891, S. 291 f., 306, 309 f.: E. Radecke, das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik des 16. Jahrhunderts. — Hainhofer war eifriger Sammler von Lautentabulaturen. Die Wolfenbüttler Bibliothek verwahrt zwei Bände (Manuskripte), welche er zusammengetragen hat.

Gioseffo Zarlino in seinen „*Istituzioni Harmoniche*“ aufstellt,[1]) dürften noch heute für jeden angehenden Gesangskomponisten beherzigenswerte Lehren sein, wie seine ästhetischen Bemerkungen über die Anpassung der Musik an den Sinn der Worte.[2])

Wer mögen nun wohl die Nürnberger Musici gewesen sein, deren Rat sich Gundelfinger, falls erforderlich, zur Textunterlage einholen soll. Dachte Wilhelm etwa an Leonhard Lechner,[3]) den Komponisten der „Neuen deutschen Lieder zu drey Stimmen nach Art der welschen Villanellen“, der einst seine Ausbildung unter Lassus in München empfangen hatte, und nun als Kollaborator bei St. Lorenz in Nürnberg wirkte; auch Friedrich Lindner[4]) könnte der Herzog gemeint haben; der Kantor von St. Ägidien war ja einer der fleissigsten Musiksammler und Herausgeber seiner Zeit.

Das zweite Konzept gibt uns Aufschluss über die vielseitige Tätigkeit eines Modisten:

„Aber mit den Pf(unleserlich) hatt es den angeZaigten gutn richtigen weg, vnd wellen sein f. gn. nichtsweniger die Tafl. *de distantijs locorū(m)*. Item den bericht bald on Feder vnd Tinten vnd kreiden auszurechnen, vnd die beschreibung der Müntzen hinwiderum auch haben. Wie Sy Jme dann die v(er)Zaichnet(en) Steet, sambt was sy noch etlich (unleserlich) hinneben all genediglich gefallen lassen. Was aber das Malwerch bei ainem vnd dem andern stuckh belangt, das welln Ir. f. gn. Noch durch Ire Maller lassn verrechnen, derhalber soll Er nur die sPatium darzugebn. Er ist auch recht daran, das er gemellte *de distantijs locorū(m)* auf München oder Landshut rechne; den Abtruch dess SPerischen Wappens haben Ir. f. gn. entpfangen; befinden, das solches wolgeschnitten. D(as) Pirmet kho(m)b(t) Ime heit Zue, allain v(er)mainen Ir. f. gn.

---

[1]) Zarlino, *Istituzioni Harmoniche, Venetia*, 1562, S. 342 f., *Cap.* 33: *Il modo che si hà da tenere, nel porre le Figure cantabili sotto le Parole.*

[2]) Zarlino, a. a. O., S. 339 f., *Cap.* 32: *In qual maniera le Harmonie si accommodino alla sogette Parole.*

[3]) D. T. B., V. Jg. 1. Tl., S. XX ff.

[4]) D. T. B., V. Jg. 1. Tl., S. XXXVI ff.

weils allso suptil, es werde dest(o) eher geriPlet, das ain sterker Pirmet not thet, wie Er aus den vorgeschrieben Pichel oder den gepetlen wol Zu sehen. Letzlich wellen Ir. f. gn., wan Er die Visir des Wappes klainads fur sein schwester geherig vberschicke, Jme darin genedig behilflich sein wellen usw.“

Die Tafel *de distantiis locorum* war zweifellos auf Solnhofer Stein geätzt; das bayrische Nationalmuseum besitzt eine solche; sie ist jedoch nicht mit unserer identisch, da sie die Signierung CK M.D.XCVIII trägt. Wahrscheinlich handelte es sich auch bei dem Sperischen Wappen um eine Steinarbeit. Die Gebetlein dürften wohl die bereits früher erwähnten sein; die Malerei bezieht sich vermutlich auf die Steinätzereien. Endlich tritt hier noch als Bestellerin Wilhelms Schwester, die Erzherzogin Maria von Steiermark auf, deren Kunstbestrebungen später zu längeren Erörterungen Anlass geben werden.

Schliesslich mögen hier einige Bemerkungen über den Verfertiger dieser Werke der Kleinkunst folgen. Schon 1576 hatte Gundelfinger für Wilhelm gearbeitet. Am 2. Januar 1577 sendet nämlich Wilhelm aus Landshut seinem Vater ein kunstvoll geschriebenes Buch,[1]) welches in der Art eines ungarischen Sekretärs des Kaisers Maximilian angefertigt sei. Das Präsentatum des Briefes vermerkt, Albrecht habe die Kunstschrift seiner Bibliothek einverleibt. Am Dreikönigstage 1577 dankt Herzog Albrecht für das „vom Nurmbergischen Arithmethico“ verfertigte Geschenk. Mit seinen Arbeiten scheint sich der Künstler die Gunst der Herzoge gesichert zu haben; er hatte offenbar auch in den nächstfolgenden Jahren für den bayrischen Hof Aufträge zu erledigen. Die Hofzahlamtsrechnung 1580[2]) verbucht bei „Abferttigung vnd Gnadengellt“ Blatt 330a „Andreen Gundlfinger Ir. f. gn. gewesten Diener Per Austendig Dienstgelt vnnd zur abferttigung Laut der Zettl fl 350“. Bei den „Auslosungen“ (Bl. 387b) d. i. den Herbergs- und Kostgeldern für Fremde erhält Geörg

[1]) M. H. A., Akt. 597, VII, Wilhelm an Albrecht; Akt 606, III, Albrecht an Wilhelm.

[2]) M. K. A.

Lantzinger Wiert alhie (zu München (19 fl 2 ß für „Gundlfinger Maler vnd Seidenstickher“. Wiederum war dieser also für München künstlerisch tätig. Aus diesem Jahre besitzen wir von ihm ein handschriftliches Werk: „Andreas Gundelfinger Rechenmeisters-Tafeln“ zur Reduzierung der 1580 kursierenden Gold- und Silbermünzen auf einander — nebst chronologischen Denksprüchen über die römischen Kaiser. (Cgm. 923). Im folgenden Jahre tritt er dauernd in bayrische Dienste. Der Bestallungsbrief befindet sich im Kreisarchiv Landshut[1]) und ist vom 12. Mai 1581 datiert. Bedingungen für den Dienstantritt sind die sofortige und dauernde Übersiedlung nach München, Übernahme der aufgetragenen Arbeiten — Bestellungen von anderen Personen werden ausgeschlossen —, vor allem aber Konfessionswechsel, zu welchem sich Gundelfinger vorher schon freiwillig bereit erklärt haben soll; jedoch hat dieser erst nach genügendem Unterricht zu erfolgen. Auf Beteiligung am katholischen Gottesdienste, besonders den Empfang der heiligen Kommunion, wird grosses Gewicht gelegt, desgleichen auf religiöses Familienleben; auch die Auslieferung „sektischer buecher“ wird gefordert, falls sich solche in seinem Besitze befinden.[2]) Gundelfingers Gehalt soll 300 fl betragen, vom 1. Oktober 1581 beginnend; für Reisen wird er beritten gemacht und ihm die „Lieferung“ d. i. der Unterhalt für das Pferd zur Besoldung hinzugegeben. Für den Fall der späteren Dienstuntauglichkeit oder Nichtbenötigung seiner Dienste werden ihm lebenslänglich hundert Cronen Provision ausgesetzt. — Die Hofzahlamts-

[1]) L. K. A., Rep. 37 Fasc. 323.

[2]) Am 1. März 1580 hatte nämlich Herzog Wilhelm ein Mandat erlassen, welches frühere Bücher-Vorschriften seines Vaters verschärfte. Dass bei ruhiger, objektiver Beurteilung der mit politischen Dingen nur in allzu ungesunder Weise verquickten religiösen Verhältnisse der Zeit derartige Verbote, welche sich doch der Hauptsache nach nur auf die Theologie beschränkten, ihre Berechtigung hatten, ist nicht zu bezweifeln. Vgl. L. Westenrieder, Beiträge zur vaterländischen Historia, Geographie und Statistik, VIII. Bd., S. 382 f. — Archiv für Geschichte des deutschen Buchhandels, II. Bd., Leipzig, 1879, S. 7 f.: K. Th. Heigel, die Censur in Altbayern. — A. Knöpfler, die Kelchbewegung in Bayern unter Herzog Albrecht V., München 1891, S. 157, 177.

rechnung 1581[1]) erwähnt bei den „aus sonderbarn Befelch“ des Herzogs erfolgten Ausgaben Bl. 157a b zwei grössere an Gundelfinger bezahlte Posten, erst 400 fl, dann 200 V oder 306 fl 40 ß. In den Hofkammerprotokollen desselben Jahres finden sich über ihn zwei Einträge.[2]) Pfinztag, den 1. Junij werden ihm 8 fl Zerung verschafft, Samstag, den 10. Junij wird von ihm verlangt, er möchte sich am 20. des Monats sicher in München einfinden, da man ihn für einen Augenschein brauche. Die Hofkammerprotokolle von 1582[3]) enthalten die Anweisung, für den Zahlmeister an Gundelfinger jährlich 300 fl Dienstgeld laut seiner Verschreibung zu zahlen. Die Hofzahlamtsrechnung desselben Jahres bringt unter „Quottembergellt: Cammerdiener, Offizier und dergleichen Personen“[4]) den Eintrag über Gundelfingers Besoldung von Michaelis des Vorjahrs an zu 450 fl. Nach Gundelfinger findet sich ein berühmter Name zum ersten Male genannt: „Meister Friedrich Susstriss Maler, das Jar fl 200 Angeschafft vermög beyligender Zetl den 7 Jener *Anno* 83 vnd soll mit Erster Zahlung Weihnachten *A°* 82 angefangen werden.“ Wir sehen wohl aus diesen Angaben, weshalb nun Gundelfinger nach München kam, auch der vorerwähnte Augenschein dürfte sich darauf beziehen. Er war einer der Mitarbeiter am Baue der Michaelskirche,[5]) welcher im Winter 1582/83 in Angriff genommen wurde. Der Geschichtsschreiber des Jesuitenordens in Deutschland Ignatius Agricola meldet, der Hauptarchitekt sei der Rektor des Münchener Jesuitenkollegs Simon Hiendel gewesen, dem Andreas Gundelfinger beigegeben worden sei[6]) *„et qui de externis adjunctus est Andream Gundelfingerum“ (dico).* Über Gundelfingers Tätigkeit beim Bau der Michaelskirche nachzuforschen, dürfte hier nicht unsere Aufgabe sein. Jedoch

[1]) M. K. A.

[2]) M. K. A., Hofkammerprotokoll 1581, May, Juny fo., 138b, 174a.

[3]) M. K. A., Hofkammerprotokoll 1582, Jänner, Hornung, fo. 157ab.

[4]) M. K. A., Hofzahlamtsrechnung 1582, fo. 495b.

[5]) Adalbert Schulz, Die St. Michaelshofkirche in München, München 1897, S. 10.

[6]) Ign. Agricola, *Historia Provinciae Societatis Jesu Germaniae Superioris, Pars secunda etc., Augustae Vindelicorum* 1729, S. 155 f. Nr. 580. — Über Hiendel ebenda, S. 23 Nr. 78, S. 37 Nr. 128, 132.

verdient die Bemerkung Agricolas, welcher noch aus den Akten des Kollegs selbst schöpfen konnte, Beachtung bezüglich des Verhältnisses, in welchem Gundelfingers Wirken zu dem der heute fast ausschliesslich als Meister beim Bau der Kirche betrachteten Wendel Dietrich und Friedrich Sustris[1]) steht. Auch die Bauführung des Turmes der Michaelskirche — ob des eingestürzten oder des unvollendeten jetzigen, ist nicht ersichtlich — soll Gundelfinger übertragen gewesen sein.[2]) Weiter sei noch berichtet: 1582 erhält er zu seiner Hochzeit einen Becher im Werte von 20 fl 8 ß.[3]) 1583 vermerkt die Hofzahlamtsrechnung bei „Aintziger Ausgab" fo. 379 b einen Betrag von 12 fl 38 ß für von Gundelfinger besorgte Ausgaben zu seiner fl. gn. Schreiberei. Im folgenden Jahre erhält seine Hausfrau ins Kindpett eine Verehrung von 4 fl.[4]) Die Einträge über Gundelfingers Quottemberbesoldungen kehren unter dem oben genannten Titel in den Rechnungen regelmässig wieder; meist nimmt er unter den Künstlern eine der ersten Stellen ein; ja er wird sogar vor Sustris in der Reihe geführt. Unter den vielen nach Herzogs Wilhelm Rücktritt pensionierten Dienern war auch Gundelfinger. Hierauf bezieht sich ein Vermerk in den Hofkammerprotokollen 1595,[5]) dass „ihm auf sein vndterthenigs Suppliciren" die Provision bis auf weitern Bescheid auszuzahlen sei. Es hängt hiemit wohl auch der Eintrag in einem Verzeichnis des „Leibgedings-, Provision-, Gnaden- und Nebendienstgellts"[6]) zusammen: „Andre Gundel-

[1]) Bayerische Bibliothek, XVI. Bd.: Leopold Gmelin, die St. Michaelhofkirche in München usw., Bamberg 1890, S. 16 ff. — A. Schulz, a. a. O., S. 10 ff.

[2]) Fr. A. Schreiber, Geschichte des bayrischen Herzogs Wilhelm V., München 1860, S. 149. Hier wird Gundelfinger als Baumeister des heute noch stehenden unvollendeten Turms genannt; hingegen behandelt in durchaus sagenhafter Weise den Turmeinsturz Fr. Trautmanns Alt-Münchner Wahr- und Denkzeichen, München 1864, S. 89 ff., wobei im Gegensatze zu vorigem Werke Gundelfinger für das Unglück verantwortlich gemacht wird.

[3]) M. K. A., Hofzahlamtsrechnung 1582: Verehrungen, fo. 310 b.

[4]) M. K. A., Hofzahlamtsrechnung 1584: Verehrungen, fo. 327 b.

[5]) M. K. A., Hofkammerprotokolle 1595, Juli-Sept., Erchtag, 29. Aug., fo. 163 a.

[6]) L. K. A., *Rep.* 37 *Fasc.* 323.

finger fl 300 zu senden; hat brieff vmb die Dienerschafft, mag doch geurlaubt werden, zu welchem . . . soll er 150 fl Leibgeding" (die Zahl ist durchstrichen, dafür 100 eingesetzt). Zu einer Verringerung der Provision kam es nicht; er erhält bis zu seinem Tode, Ende des Jahres 1602 seinen vollen Gehalt;[1]) seine Witwe Jacobe bekommt später 25 fl jährliche Provision.[2]) Vielleicht mögen diese wenigen, das vorhandene Aktenmaterial durchaus nicht erschöpfenden Bemerkungen Anlass zu neuen Forschungen über Gundelfinger geben.

[1]) M. K. A., Hofzahlamtsrechnung 1602, fo. 509a: „Andreen Gundelfinger, ob er woln im quartal weihnachten verstorben, doch seiner wittib dasselb auch völlig, vermög der Signatur, vnd also sein gehabte Jerliche Besoldung fl 300."

[2]) M. K. A., Hofzahlamtsrechnung 1603 ff.: Provisionen Rentamt München.

III. Viereckiger Tisch von 1575.

Der älteste bis jetzt bekannte und noch vorhandene Liedertisch stammt aus dem Jahre 1575. Er befindet sich im Besitz des Grafen Hans Wilczek und steht im Musikzimmer der Burg Kreuzenstein bei Korneuburg in Niederösterreich. Ein Abdruck des Kunstwerks wurde von einem früheren Besitzer Franz Graf von Pocci dem historischen Verein von Oberbayern zum Geschenke gemacht. Pocci, der ausgezeichnete Illustrator, liebenswürdige Dichter und feingebildete Musiker, wusste das Werk zu würdigen zu einer Zeit, in welcher die Musikwissenschaft kaum aufzublühen begann, und die Kunstästhetik noch grossenteils die Schöpfungen deutscher Renaissance als geschmacklos verurteilte, wo man bisweilen sinnlos noch das zerstörte, was Krieg und Säkularisation verschont hatten, um Pseudogotik und Pseudoantike an seine Stelle zu setzen, kurz in einer für solche Kunst fast verständnislosen Zeit. Das „Oberbayerische Archiv für vaterländische Geschichte", 10. Bd., 1849/50, S. 159 ff., enthält eine kleine von Pocci verfasste Beschreibung unter dem Titel „Nachrichten über ein Denkmal der Hochätzkunst". Diese Schilderung ist so sachlich und klar abgefasst, dass eine teilweise Wiedergabe entschieden unserem Zwecke dient:

„Der Unterzeichnete besitzt eine zu Nürnberg acquirierte alte Tischplatte aus Kelheimerstein, zierlich erhaben geätzt, welche einer kurzen Beschreibung nicht unwert sein dürfte . . . . . Die Tischplatte ist ein Viereck, dessen Seiten drei Schuh (92,5 cm : 87,5 cm) haben, mit Blumenarabesken geziert, die aufs sorgfältigste geätzt, teils bemalt, teils vergoldet

sind. Den Rand bilden in grosser altdeutscher Schrift die Sprüche:

„Wie ein Rübin in feinem Gold leuchtet,
also zieret ein Gesang das Mahl.
Wie ein Schmaragt in schönem Golt stehet,
also zieren die lieder bei güetem wein.
Syrach 32.

Der Elteste sol reden, dan es gebühret ime.
Vnd irre die Spielleüthe nicht.
Vnd wen man Lieder singet, so wasche nit
drein, vnd spar dein weisheit zür andern zeit."

Dem Rande reihen sich auf jeder Seite gegen die Mitte hin die einzelnen Stimmen eines vierstimmigen Cantus an, welcher so angebracht ist, dass Diskant, Alt, Tenor und Bass, jeder seine Stimme vor sich hatte, wenn die Sänger bei Tische sassen. Eine reiche Verzierung bildet den Mittelpunkt des Ganzen, umschlossen von einem Kreise, in welchem in lateinischer Lapidarschrift der Spruch steht:

„Mvsica laetificat mentes cvrasqve resolvit.
Aptaqve laetitijs pectora nostra facit.
Denique non parvas animo dat gloria vires.
Et facvnda facit pectora lavdis amor."

Der Text des mit Noten angebrachten Quartetts ist das alte Volkslied:

„Ich schwing mein Horn ins Jamertal,
mein freüd ist mir Verschwünden,
ich hab gejagt, mües abelon,
das Wild laüfft vor den Hünden.
Ein edel thier in disem feld,
het ich mir auserkoren,
das schied von mir, als ich es meld,
mein Jagen ist verloren."

Die Komposition in reinen Dreiklängen gesetzt hat einen schwermütigen den Kompositionen Orlando di Lassos ähnlichen Charakter. In der Mitte ist zweimal die Jahreszahl 1575 angebracht. Jedenfalls scheint die Antiquität als zierliches Trinktischlein gebraucht worden zu sein."

Soweit nun der Bericht Poccis. Einige Ergänzungen mögen denselben vervollständigen. Es handelt sich, wie bereits

gesagt, mit aller Wahrscheinlichkeit um eine Nürnberger Arbeit; die Platte ist nicht signiert. Wir hatten von den damaligen Nürnberger Steinätzern Andreas Gundelfinger genannt, der später nach München übersiedelte und in Herzogs Wilhelm Dienste trat. Trautmann erwähnt auch von späteren dortigen Ätzern noch Johann Löffler um 1598; ob einem von diesen aber ohne weiteres die Platte zugeteilt werden dürfte, ist eine Frage. Es müssten zu diesem Zwecke weitgehende Vergleiche mit Grabtafeln, Inschriften usw. angestellt werden. Leider bieten gerade die hiefür massgebenden „Kunstdenkmäler Bayerns“ noch wenig Aufschluss, da in diesem Werke sich hauptsächlich bis jetzt nur Epitaphien früherer Zeit reproduziert finden und das zu erforschende Material weit und breit in Museen, Kirchen und Klöstern zerstreut ist und oft nur ein glücklicher Zufall eine richtige Spur aufdeckt. Sicher ist, dass der Tisch aus dem Besitze der Familie Löffelholtz stammte, und dass er ein Erbstück dieser berühmten Nürnberger Patrizier war.[1]) Franz von Pocci brachte das Kunstwerk nach seinem Schlösschen zu Ammerland, wo befindlich es noch im III. Jahrgang 2. Band der „Denkmäler der Tonkunst in Bayern“ erwähnt wird.[2]) Nach dem Tode Poccis ging die Tafel auf dessen Sohn, dann auf einen Vetter desselben, den jetzigen Besitzer Graf Wilczek über, welcher sie seiner berühmten Kunstsammlung einverleibte.

Pocci beginnt die Aufzählung der Sprüche aus Jesus Sirach, mit Rücksicht auf die Bedeutung des Tenor, mit den diesem korrespondierenden Worten. Ein Vergleich mit dem 32. Kapitel aus dem Buche *Ecclesiasticus,* welchem in Luthers Übersetzung die Sprüche entnommen sind, zeigt jedoch den Beginn der Reihenfolge Vers 4 und 5 beim Diskant; Vers 6 des die Verhaltungsmassregeln bei Gastmählern enthaltenden Abschnittes entspricht dem Altus, Vers 7 dem Tenor, 8 dem Bassus. Auch die latei-

[1]) Laut Mitteilung der Gräfin Marie von Pocci, Tochter Franz von Poccis.

[2]) Sitzungsbericht des Münchner Altertumsvereins, II. Heft, 1868/69, München 1869, S. 12, 34. -- D. T. B., III. Jg. 2. Bd.: Ausgewählte Werke Ludwig Senfls, herausgegeben von Theodor Kroyer, S. LXXV.

nischen Distichen auf die Musik beginnen beim Diskant. Vielleicht ist diese Anordnung nicht ohne Grund; die Verschiebung des musikalischen Schwergewichts nach der Oberstimme hat sich schon längst vor 1575 vollzogen, und der Diskant ist nun die *prima vox* statt des einstigen Tenor. Auch die alten Gesänge werden nach den neuen Prinzipien beurteilt.

Charakteristisch für die Zeit ist die Verwendung der Sprüche des weisen Sirach. Wir begegnen ihnen als Motto zu Stimmbüchern während des ganzen 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts bei geistlicher und weltlicher Musik, bei katholischen und protestantischen Meistern. Johann Ott zitiert Sirach in den meisten seiner Werke mit den Worten *„Vinum et musica laetificant cor“ (Ecclesiast.* 40^{20}*)*. Matthias Gastritz erwähnt 1568 in der Widmungsvorrede der *„Novae harmonicae cantiones“* die oben angeführte Stelle über den Gesang beim Mahle. Noch 1623 ist im zweiten Teile von Donfrids *„Promptuarium musicum“* das *„non impedias musicam“* zu lesen.

Neben der Bibel kommt in den angeführten Distichen der Humanismus zur Geltung. Möglicherweise entstammen diese Verse einem jener vielen Gedichte, wie sie häufig den Musikwerken des 16. Jahrhunderts vorangeschickt, und in deren Art und Weise sie so ganz abgefasst sind. [1])

Pocci spricht von einer gewissen Ähnlichkeit des Liedes mit Werken von Orlandus Lassus. Diese Bemerkung sollte allerdings nur eine Vermutung sein. Vielleicht gab die verführerische Jahreszahl 1575 Anlass, an den grossen Meister zu denken. Nahe lag auch diese Vermutung aus einem anderen Grunde. Man hatte in München nach Caspar Etts rühmenswertem Vorgehen angefangen, jenem Fürsten der Tonkunst einige Aufmerksamkeit zu schenken und die herbe Schönheit seiner Motetten und Psalmen hielt die Gemüter einiger weniger Kunstfreunde, zu denen auch Pocci gehörte, gefangen. Und

[1]) In den Salmingerschen *„Concentus“* von 1545 z. B. finden sich ähnliche Verse von Hieronymus Ziegler, dem späteren Professor der Dichtkunst zu Ingolstadt: *„Musica delectat, flagrantemque urget amorem, Mellifluis caedit uocibus ipse dolor.“* — Über Ziegler s. A. D. B., 45. Bd., S. 173 ff.

schwermütiger Ernst, von welcher Seite man damals Lassus allein kannte — der Humorist, vielleicht der grösste aller Zeiten, war noch nicht der Welt wiedergegeben — durchweht auch das kleine Lied. Heute allerdings, wo uns Lassus grösstenteils neu geschenkt ist, werden wir wohl kaum den Gesang ihm zuweisen. Wir sehen vor allem, dass ein Tenor demselben zugrunde liegt. Zwar hat Lassus auch in seinen deutschen Liedern dem Tenor eine hervorragende Stelle, aber nicht wie hier unbedingte Vorherrschaft eingeräumt. Seine reichere Polyphonie, das Aufgeben der Tenormelodie als *Cantus firmus* und das ausgedehnte Aufgreifen der Hauptmotive in anderen Stimmen, inmitten des kunstvollen Stimmengeflechts, das plötzliche Intercalieren homophoner Stellen zur Situationsmalerei ganz nach Chanson- und Villanellenart, das sind Orlandos Eigenheiten, welche aber das kleine Lied nicht kennt. Stellen, wie das Melisma Abschnitt 6 ff., Abschnitt 12 ff. im Altus, ferner im Diskant Abschnitt 5 ff. von hinten, sind für Lassus Zeit zu altertümlich. Der Gesang ist wesentlich schlichter als die um 1575 entstandenen deutschen Lieder und in der Art der noch unter dem Einfluss der niederländischen Schule stehenden deutschen Meister. Über der das ganze Lied als Tenor durchziehenden *Cantus firmus*-Melodie (hypojonisch) sind die anderen Stimmen aufgebaut. Die oft nur aus ein paar Noten bestehenden, häufig bloss in einer einzigen Stimme auftretenden Imitationen bestreiten ihre Motive aus dem Tenor, ohne jedoch zu einer weiter ausgesponnenen Nachahmung zu werden; allerdings tritt bei ihnen nach älterer Manier bisweilen Verbreiterung oder Verkürzung des Originalgedankens auf. Bei der Knappheit der Motive tritt die Polyphonie eigentlich nur wenig hervor und der Gesang gewinnt jenen einfacheren volkstümlichen Charakter, welcher dem späteren deutschen Liede des 16. Jahrhunderts fehlt. Dann ist das Stück noch von jener echten schlichten Innigkeit und Herbheit, wie sie nur die älteren deutschen Lieder besitzen; noch lässt sich in ihm nichts von romanischen Elementen, nichts von der Eleganz des Madrigals, nichts von der Leichtigkeit und Grazie der Villanelle und Chanson finden. Ein echtes Kind des Nordens, schwermütig, träumend ist dieses Lied.

Auf den Meister hat zuerst Adolf Sandberger[1]) hingewiesen. Es ist **Ludwig Senfl**, dessen Ruhm 1575 längst Lassus hellstrahlender Glanz erblassen liess. **Johann Otts 1544** zu Nürnberg erschienene **„Hundert vnd fünffzehen guter / newer Liedlein, mit vier, fünff, sechs stimmen, vor / nie im truck aufsgangen, Deutsch, Frantzö-/sisch, Welsch vnd Lateinisch / lustig zu singen, vnd auff die / Instrument dienstlich, von den berhümbtesten / diser Kunst gemacht“** etc. (Eitner, S. 1544d) enthalten den Gesang als Nr. 57.[2])

„Der dritte teyl, schöner, lieblicher, / alter, vnd newer Teutscher Liedlein, nicht allein zu sin-/gen, sonder auch auff allerley Instrumenten zu brauchen, sehr / dienstlich, vnd aufserlesen, vnd vormals nie gesehen // Bez. d. Stbds.// **Nürmberg / MDXLIX /“** der **Georg Forster**schen Sammlung (Eitner, S. 1549i) weist als Nr. 9 nochmals den Gesang auf. Neuauflagen dieses Teils mit unserem Liede finden wir ausserdem 1552 und 1563, letztere im Besitz der Münchener Staatsbibliothek *(Mus. pr.* 4° 99/3*)*. Die Forstersche Ausgabe scheint die Vorlage zu unserer Ätzarbeit abgegeben zu haben; denn von Ott weicht sowohl Forster, als auch unsere Tafel an zwei Stellen ab:

[1]) D. T. B., III. Jahrgang 2. Bd., S. LXXV.

[2]) Neuausgabe von Eitner: Jahrg. I—III der Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung; Einleitung hiezu: IV. Jahrg., Berlin 1873—76; das Lied „Ich schwing mein Horn“ usw. siehe II. Jahrg., S. 153 Nr. LVII; IV. Jahrg., S. 161 ff. — Das Lied ist auch abgedruckt bei Teschner: Zwölf altdeutsche vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, Magdeburg s. a., S. 3 Nr. 1; siehe ferner hiezu Eitners Vorwort.

Bei der Textunterlage, welche sich den Worten nach mit Forster deckt, scheint hier mehr die für das Auge befriedigende Wirkung massgebend gewesen zu sein. Sinnvoll ist die von Forster abweichende Wiederholung des Wortes „verloren“ am Schluss, wodurch die störende ochetusartige Pause im Altus vermieden wird.

Die Tenormelodie kehrt nochmals im Ambraser Liederbuch von 1582 Nr. 8 wieder. Der Text besitzt zwei weitere Strophen, welche in der Lesart Forsters im Tenorstimmbuch lauten:

„Farhin gewild in waldes lust, /
ich wil dich nimmer schrecken, /
Vnd jagen dein schnee weysse brust, /
ein ander muss dich wecken. /
Mit jägers gschrey / vnd hundes biss, /
das du kaum möchst entrinnen; /
halt dich in hut /
schöns meydlein gut, /
mit leyd scheid ich von hinnen.

Kein hoch gewild ich fahen kann, /
das muss ich offt entgelten; /
Noch halt ich stat auff Jägers pan, /
Wiewol mir glück kombt selten. /
Mag ich nit han /
ein hochwild schon, /
so lass ich mich benügen /
am hasen fleisch; /
nicht mehr ich weyss, /
das mag mich nicht betriegen.“ [1])

Die einzelnen Fassungen der verschiedenen älteren Wiedergaben der Worte sind von einander ziemlich abweichend. Die erste uns erhaltene des Liederbuchs

[1]) Ludwig Uhland, Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder in fünf Büchern, Stuttgart-Tübingen 1845, I. Band, III. Abteilung, S. 481, Nr. 179 (Herzog Ulrich); vgl. II. Abteilung, S. 1019. — F. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch, Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrh., Leipzig 1877, S. 549 Nr. 443. — Eitner, a. a. O., IV. Jg., S. 163. — Rochus Frhr. v. Liliencron, Deutsches Leben im Volkslied um 1530, Berlin-Stuttgart 1885, S. 412 Nr. 141. — Neudrucke deutscher Literaturwerke des 16. u. 17. Jahrh.: Elisabeth Mariage, Georg Forsters frische teutsche Liedlein in fünf Teilen, Halle 1903, S. 118 f.

Arndts von Aich (Eitner, S. 1519c) beginnt mit den Worten „Ich schell mein Horn ins Jammertal“. Weiter wurde das Lied auf einem Drucke von Samuel Apiarius zu Basel durch Fl. Bl. Blasel herausgegeben. Eine spätere Quelle ist das 1584 bei Nikolaus Bassäus (Basse) zu Frankfurt a. M. gedruckte „Liederbüchlein, Darin Begriffen sind zweyhundert zwey vnd sechzig, Allerhand schöner weltlicher Lieder ... Auffs new gemehret mit viel schönen Liedern, die in den andern zuuor ausgangenen Drücken nicht gefunden werden.“ Das Lied ist hier Nr. 8. Das 1582 erschienene sogenannte „Ambraser Liederbuch“ [1]) (so genannt nach der Ambras-Wienersammlung, in der es sich befindet) enthält, da es nur eine frühere Auflage des eben genannten Werkes ist, gleichfalls unser Lied als Nr. 8, desgleichen eine spätere „zu Frankfurt a. M. bey Wolff Richter in Verlegung Petri Kopffij gedruckt“. Vermutlich befand sich unser Lied auch an der nämlichen Stelle in dem bei Draudius „*Bibliotheca librorum Germanicorum classica* Frankfurt 1611“ und einem Frankfurter Herbstmessenkatalog (1564/92, bei Basse gedruckt) genannten gleich betitelten Liederbuch, welches 1578 ebenfalls bei Nikolaus Basse erschien. Weitere Textquellen sind das „Berliner Liederbuch“ (Nr. 17, Nr. 60), ferner Einblattdrucke von Gutknecht und Valentin Neuber in Nürnberg u. a.[2]) In niederdeutscher Mundart bringt es ein vom Anfang des 17. Jahrhunderts stammendes niederdeutsches Liederbuch (Nr. 10), dessen Druckort und näherer Titel unbekannt sind.

Über die Entstehung der Dichtung wird folgendes berichtet.[3]) Herzog Ulrich von Württemberg (1498—1550) soll es nach der Erzählung von Balthasar Mütschelin, Vogt zu

[1]) Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart, Stuttgart 1845: Das Ambraser Liederbuch v. J. 1582, herausg. von Joseph Bergmann; Ich schwing mein Horn, S. 7 f.

[2]) Vgl. Mariage, a. a. O., S. 243 über andere, besonders handschriftliche Quellen.

[3]) Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, IV. Bd., Berlin 1876, S. 161. — Böhme, altdeutsches Liederbuch, S. 443. — R. Frhr. v. Liliencron, a. a. O., S. LXIX. — Sittard, Zur Ge-

Nürtingen, in dessen handschriftlicher, 1571—1601 niedergeschriebenen „württembergischen Chronik“ verfasst haben. Selbst im Tonsatz erfahren zog Ulrich Sänger und Instrumentisten, u. a. auch Heinrich Finck an seinen Hof. Der Herzog vermählte sich 1511 mit Sabina von Bayern. Die Ehe sollte durch die Schuld Ulrichs keine glückliche werden. Seine Neigung galt damals Elisabeth von Brandenburg, welche bei ihrer Tante der Witwe Eberhards des Jüngeren zu Nürtingen lebte. „Daher er zum öfftern Sommerszeit nach dem Nachtessen mit einem Trommeter, der ein sehr guter Zinckenbläser gewesen, dorthin geritten und ihr ein Hofrecht hat machen lassen.“ Damals soll das Gedicht entstanden sein.

Die Wahl eines Tonsatzes auf unserer Tafel aus der Zeit des älteren deutschen Liedes könnte 1575 fast befremden; weilte doch Ludwig Senfl längst nicht mehr unter den Lebenden. Schon 1556 spricht von ihm Georg Forster in der Widmung des fünften Teils seiner Lieder als von „Herrn Ludwig Senffel seligen“.[1]) Vergessen aber war Senfl sicher nicht ganz, wenn auch die im 16. Jahrhundert wie noch heute wechselnde Mode in der Tonkunst neue Werke begünstigte. So spricht z. B. Massimo Trojano u. a. in seiner Hochzeitsbeschreibung[2]) über das musikalische Repertoire der Münchner Hofkapelle bei der Tafelmusik: „*Venuti che sono li frutti messere Orlando di Lasso con li suoi cantori facciano udir le ben conteste, et artificiose, Compositioni, che ciascun giorno di nuovo li presenta.*“ Andererseits aber berichtet er auf die Frage: „*Che opere cantano al spesso?*“[3]) „*Di Giusquino, di messere Adriano, di Clemens non*

schichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe, Stuttgart 1890, S. 5, 12. — Über das Musikleben am Hofe Herzogs Ulrich vgl. ferner Württemberg. Vierteljahrhefte für Landesgeschichte, neue Folge, VII. Jg., Stuttgart 1898: Gustav Bossert, Die Hofkantorei unter Herzog Christoph, S. 127 f.

[1]) D. T. B., III. Jg. 2. Bd., a. a. O., S. LXXII f.

[2]) Massimo Troiano, *Discorsi Delli Triomfi, Giostre, Apparati e delle cose piu notabile fatte nelle sontuose Nozze dell' illustrissimo Signor Duca Guglielmo*, München 1568, S. 65. — *Dialoghi di Massimo Troiano, Ne' quali si narrano le cose piu notabili fatte nelle nozze dello Illustriss. et Excell. Prencipe Guglielmo .... et Eccell. Madama Renata di Loreno*, Venedig 1569, Bl. 44 b.

[3]) Troiano, a. a. O., Discorsi S. 73; Dialoghi Bl. 40 b.

Papa, di Morales, di Cipriano, di alcuni uirtuosi della capella e di altri infiniti antichi e moderni autori, ma il piu delle uolte di Orlando di Lasso.“ Fast scheint es unmöglich, wenn neben Josquin de Prez nicht auch Heinrich Isaac und Ludwig Senfl erschienen wären. Als Beweis, dass man letzteren noch schätzte, möge das im II. Band der Muelichkodices von Lassus Busspsalmen angeführte Verzeichnis der damaligen Grossmeister der Tonkunst gelten, wo bei Josquins Name auch der Ludwig Senfls prangt.

Die deutschen Lieder hatten sich also einer längeren Beliebtheit zu erfreuen, als andere Werke. So fand vor allem die Forstersche Sammlung, was schon ihre für jene Zeit zahlreichen Neuauflagen beweisen, weiteste Verbreitung; allerdings ist, wenn wir das Erscheinungsjahr 1563 der 3. Auflage des in Frage stehenden dritten Teils der Forsterschen „teutschen Liedlein“ betrachten, der Zeitunterschied von der auf unserer Tafel angegebenen Jahreszahl geringer. Immerhin aber dürfte unser Liedertisch von 1575 als verhältnismässig spätes Denkmal Senflscher Kunst besonderer Beachtung wert sein. Vielleicht war der Auswähler oder Besteller konservativer Musikübung hold, oder er zog schlichte deutsche Weisen den glänzend schönen fremden vor; er konnte auch — der Entstehungsort der Tafel legt es nahe — mit Forster, sogar noch mit Senfl selbst befreundet gewesen sein. Kurz eine Menge Vermutungen liessen sich hierüber aussprechen. Sogar ältere deutsche Lieder waren Ende des 16. Jahrhunderts noch nicht aus der Musikpraxis verschwunden. So berichtet z. B. der in Ingolstadt studierende bayrische Herzog Philipp an seinen Vater Wilhelm V.[1]) (13. Oktober 1593), dass sein jüngerer Bruder Albrecht, welcher zum erstenmale die Hochschule besuchte, während der Reise immer von neuem die Weise anstimmte: „O München ich mues dich lassen; ich ziech dahin mein strassen.“ — Heinrich Isaacs tiefempfundenes Abschiedslied „Ispruck ich mues dich lassen“ scheint also zu der Zeit, als bereits die klassische Vokalmusik ihrem Ende zueilte, noch immer nicht vergessen gewesen

[1]) M. H. A., Akt. 601, XXVI.

zu sein.[1]) Wundern darf es uns also nicht, wenn der Senflsche Gesang 1575 noch einer Wiedergabe auf Stein wert erachtet wurde; erfreute er sich doch, wie auch die Tabulaturbearbeitungen für Laute und Orgel beweisen, grösster und dauernder Beliebtheit. Solche finden sich bei Gerle „Musika und Tabulatur auf die Instrument der kleinen vnd grossen Geygen auch Lautten .. von neuem corrigirt vnd gebessert, Nürnberg 1546.“ [2]) Dort ist auch eine zweite Bearbeitung des Liedes. Ferner kommt in Betracht in Ochsenkuhns „Tabulaturbuch auf die Lauten, von Moteten, Frantzösischen, Welschen vnd Teutschen Geystlichen vnd weltlichen Liedern“ usw. Heidelberg 1558[3]) Nr. 77. Dieses Werk ist dem Kurfürsten Ottheinrich zugeeignet. Endlich findet sich das Lied auch in Elias Nicolaus Ammerbachs „Orgel und Instrumenttabulatur“ Leipzig 1571, von der eine zweite Auflage Nürnberg 1583 erschien. Auch letzteres Werk deutet vor allem auf die lange währende Beliebtheit des Liedes hin. Die Aufnahme der Bearbeitung auch in dieser sehr späten Ausgabe des Tabulaturbuchs (S. 77 ff. Nr. 56) verbürgt uns wieder die Lebenskraft des Liedes. Zwar kehrt es dem instrumentalen Zwecke entsprechend reichlich mit Spielfiguren verbrämt wieder; auch die Harmonienfolge ist, um modern zu reden, bedeutend geändert, und die melodische sowie rhythmische Gestalt besonders im zweiten Teile sehr frei variiert. Aber den Kern bildet doch die Senflsche Komposition in ihrer herben Schönheit, und diese verleiht noch dem kleinen Instrumentalsätzchen den ihm innewohnenden eigentümlich elegischen Stim-

[1]) Erschienen in Georg Forsters „Ein Aussbund schöner Teutscher liedlein“ I. Teil, Nürnberg 1539, Nr. XXXVI. Vgl. Festschrift zum zweiten Kongress der Internationalen Musikgesellschaft, Basel 1906, S. 54 ff.: A. Thürlings, Innsbruck ich muss dich lassen. — Böhme, Altdeutsches Liederbuch, S. 332 ff. Nr. 254. — Vgl. ferner M. M., V. Jg., 1873, S. 85 ff.: O. Kade, Über den eigentlichen Melodienkörper zu dem Liede „Innspruck“ usw.; VI. Jg., 1874, S. 99 ff.: Imm. Faisst, Über die Entstehung der Melodien Herzlich lieb usw. und Innsbruck usw. — Mariage, a. a. O., S. 26, S. 212.

[2]) M. M., IV. Jg., 1872, S. 38 f.: Lautenbücher des 16. Jahrhunderts.

[3]) Ebenda, S. 52 ff.: a. a. O.

mungsgehalt. Übrigens kehrt auch Heinrich Isaacs „Ispruck, ich mues dich lassen“ als Nr. 41 S. 53 f. in dieser Sammlung wieder.

Eine weitere Tenormelodie des Liedes, welche von Senfl abweicht, teilt Eitner mit.[1]) Sie findet sich in einem anonymen Liede in der Sammlung des Kölner Druckers Arndt von Aich „LXXV teutscher lieder myt Discant. Alt. Bas vnd Tenor. lustick zu singen“ fo. 44. (Eitner, S. 1519c und Nachtrag desgl.) Weiter beruht auf ihr ein Lied Jobst von Brandts in Berg und Neubers „68 deutschen Liedern“, welchen einige französische zugesellt sind, zu Nürnberg erschienen (Eitner, S. 1550c, Nr. 19).[2]) Eine dritte Bearbeitung dieser Tenormelodie stammt von Caspar Othmayr.[3]) Sie findet sich als Nr. 12 in Georg Forsters „Der Vierdt theyl, schöner, frölicher, frischer, alter vnd newer Teutscher Liedlein mit vier stimmen“ usw. (Eitner, S. 1556k). Diese Tenormelodie ist wesentlich weicher, als die Senflsche. In der Gliederung und der melismatischen Bildung tragen beide Weisen viel verwandte Züge. Während Senfls Lied einen gedrängten, geschlossenen Eindruck macht mit nachdrücklicher Betonung der Vierstimmigkeit, liebt es Othmayr, dessen Gesang wir zum Vergleiche heranziehen wollen, Diskant und Altus zweistimmig singen zu lassen; diese kleinen „Bicinia“ werden von vierstimmigen Chorsätzen unterbrochen, wodurch allerdings von vorneherein nicht jene Geschlossenheit des Senflschen Liedes erreicht wird. Thematisch arbeitet Othmayr wie Senfl mit kanonischen Einsätzen kleiner dem Thema entnommener Motive, welche grossenteils verkürzt auftreten. Der Satz ist manchmal nicht von Härten frei, auch nicht immer korrekt. Indes ermangelt das Othmayrsche Lied nicht liebenswürdiger Züge, wie z. B. das Hinarbeiten auf den Stimmungsgehalt, namentlich der Schluss findet trefflich den

[1]) Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, IV. Bd., S. 162 f.

[2]) Mariage, a. a. O., S. 243 nennt noch eine weitere Berg und Neubersche Sammlung von 1549, das Lied ist dort ebenfalls Nr. 19.

[3]) Neudruck in Rochus Frhr. v. Liliencron, Deutsches Leben im Volkslied um 1530, S. 412 ff. Nr. 141.

Ausdruck wehmutvollen Verzichtens; allerdings greift hier Othmayr einen der wundervollsten Effekte der alten Niederländer auf, allmähliches Ausklingen melismatisch geführter Stimmen zu gehaltenen Tönen. Eine verhältnismässig späte Neukomposition erfuhr der alte Text in dem 1603 bei Conrad Baurn zu Nürnberg gedruckten „Opusculum etlicher alter vnd newer Reuterliedlein mit vier Stimmen von Melchior Franck.“ [1])

Erwähnt mag noch werden, dass in neuester Zeit der Text wieder durch Johannes Brahms [2]) eine feine, die alte Weise wunderbar treffende Bearbeitung erfuhr.

[1]) Vgl. Alois Obrist, Melchior Franck, Berlin 1892, S. 22 f.

[2]) Brahms, Männerchöre op. 41/I und Lied für eine Singstimme mit Klavier op. 43/III.

Inhalt der übrigen Abschnitte.*)

Einleitung: Bildende Kunst und Musik. — Auf Stein geätzte Gesangstücke. — Arbeitsmaterial und dessen Fundorte. — Anfänge der Steinätzkunst und ihre Vorbilder. — Pflegestätten und Künstler. — Noch erhaltene Werke. — Technik. — Polychromierung. — Ätzmaler, Modisten und ihr sonstiger Beruf. — Geätzte und geschnittene Steine. — Werke der Steinätzkunst mit Noten.

Abschnitt I, II, III siehe vorne.

IV. Viereckiger Tisch von 1589 im steiermärkischen kulturhistorischen und Kunstgewerbe-Museum in Graz: Beschreibung. — Verfertiger Michael Holzpecher. — Besitzerin Erzherzogin Maria von Österreich, Herzogin von Bayern. — Ihre Beziehungen zur Musik und Orlando di Lasso. — Kunst und Musik am Hofe Erzherzogs Carl zu Graz. — Seine Kapelle und ihre Leiter: Hannibal Paduano und seine Nachfolger. — Briefwechsel musikalischer Art mit München, besonders Wilhelm V. — Der Gesang auf der Tafel: Orlando di Lasso „Der Wein der schmeckt mir also wol".

V. Rundtafel von 1590 in der Sammlung von Waffen und kunstindustriellen Gegenständen des ah. Kaiserhauses in Wien: Beschreibung. Verfertiger Caspar von der Sitt. — Besitzer Urban von Trenbach, Bischof von Passau. — Musikpflege an seinem Hofe. — Beziehungen zu München und Orlando di Lasso. — Deutsche Verse auf der Tafel. — Die beiden Gesänge Lassos auf derselben: „*Deus qui bonum vinum creavit*" und „Seitt frisch auff ir lieben geste". — Johann Pühler, der Bearbeiter des letzteren. — Der dritte Gesang: „*Fugga longe da me*". Sein Komponist Marc' Antonio Ingegneri. — Italienische Einflüsse auf die Passauer Musik: Urban Lott.

VI. und VII. Die Rundtafeln von 1591 im k. bayr. Schlosse zu Hohenschwangau und im Rathause zu Amberg: Standorte und Beschreibung. — Besitzer der ersteren Herzog Wilhelm V. von Bayern. — Der Komponist der Motette auf derselben Palestrina. — Musikbeziehungen Münchens zu Rom und ihr Vermittler Kardinal Otto Truchsess von Waldburg. — Wechselseitiger Austausch von Kompositionen Lassos und Rosettos. — Die Kirchenmusik auf dem Konzil zu Trient. — Sendung von Palestrinas Messe „*Benedicta*" nach München. — Römische Künstler in der Münchner Kapelle. — Reform des Missale und Wünsche bezüglich des gregorianischen Gesanges. — Lassos Auf-

*) Das Gesamtwerk erscheint Anfang 1912 bei J. J. Lentner (E. Stahl), Hofbuchhandlung in München.

enthalt in Rom 1574 und Widmung des II. Bandes des Patrocinium Musices an Gregor XIII. — Erledigung musikalischer Aufträge in Rom. — Johann de Fossa dortselbst. — Beziehungen Münchens zum Collegium germanicum. — Liturgische Reformen in München. — Walram Tummler und andere Hofgeistliche. — Reformen des Cantus Gregorianus in Rom durch Palestrina, Zoilo, Guidetti. — Tätigkeit Guidettis für Wilhelm V. — Neue Beziehungen zu Palestrina. — Widmung des V. Buches seiner Messen an Wilhelm. — Werke Palestrinas in der B. M. — Die Motette auf der Rundtafel: „*Solve jubente Deo terrarum Petre catenas*".

Geschichte der Reformation in der Oberpfalz. — Musikgeschichte Ambergs, Beziehungen zu Heidelberg. — Amberger Tonkünstler: Virdung, Forster, Othmayr, Schmeltzel. — Musikpflege am kurpfälzischen Hofe. — Amberger Orgelbauer. — Johann Knöfel. — Kurfl. Pädagogium und städtische Martinsschule. — Beteiligung der Schulen am Kirchengesang. — Amberger Chor- und Leichenordnungen. — Der Stadtorganist Matthias Gastritz und seine Werke. — Weitere Organisten und Kantores. — Türmer und Stadtpfeifer. — Tanz- und Hochzeitsmusik. — Ratsmusiker, Instrumentisten, wandernde Musikanten. — Dramatische Aufführungen. — Dedikationen und Überreichungen von Musikwerken an den Amberger Rat. — Amberger Buchdrucker. — Der Gesang auf der Amberger Tafel und in Frage stehende Tonsetzer, besonders Hans Leo Hasler und M. Andreas Raselius. — Der Verfertiger der beiden Rundtafeln Caspar von der Sitt und andere Werke desselben. — Hans von der Sitt, der Meister der Tafel von 1597. — Hans Leonhard Deinfelder, Caspar von der Sitts Gehilfe. — Amberger Bildhauer und Steinätzer. — Die gemalte Tischplatte (1575) zu Neumarkt in der Oberpfalz.

Deutsche Verse auf beiden Rundtafeln. — I. Die Sinnsprüche und ihre Fassung in der Baseler Ausgabe von Heinrich Seuses Betbüchlein der ewigen Weisheit (1518). — II. Das Stundengebet. — Die plattdeutsche Übertragung desselben von Otto Moyse. — III. Die geistliche Historia. — Lesart im Tegernseer Gesangbuch (1577). — Rueffe oder Wallfahrtsgesänge. — Die Reimpassion.

VIII. Rundtafel von 1597 im k. bayr. Nationalmuseum zu München: Beschreibung und der darauf befindliche CI. (C.) Psalm. — Verfertiger Johann von der Sitt. — Besitzer Kurfürst Friedrich IV. von der Pfalz. — Schicksale der Tischplatte. — Die Ahnengalerie auf der Tafel und andere genealogische Bilderfolgen des Hauses Wittelsbach. — Quelle des Gesanges: Der Calvinistenpsalter. — Textdichter und Übersetzer Clément Marot und Ambrosius Lobwasser. — Calvins Stellung zur Tonkunst. — Entstehung des Hugenottenpsalters. — Clément Marot und die ersten Ausgaben. — Die französischen Psalmenmelodien und ihre Komponisten, besonders Loys Bourgeois und Guillaume Franc. — Die Melodien des CI. Psalms. — Bearbeiter der französischen Psalmenmelodien: Orlando di Lasso; Claude Goudimel, der Meister des Psalms auf der

Tafel; Claude le Jeune (seine Schülerin Louise Juliane, Gemahlin Friedrich IV.); Jan Pieterzon Sweelinck. — Die Übersetzer des Hugenottenpsalters Ambrosius Lobwasser und Paul Schede. — Weitere mehrstimmige Psalmenwerke, Tabulaturen von Psalmengesängen und spätere Bearbeitungen. — Verbreitung der französischen Psalmen auf katholischer Seite.

IX. Rundtafel von 1599 in der k. Staatssammlung vaterländischer Altertümer zu Stuttgart: Beschreibung. — Verfertiger Caspar von der Sitt. — Musikpflege am Stuttgarter Hofe. — Ludwig Daser und Beziehungen zu München. — Das Lusthaus zu Stuttgart. — Der Besitzer der Tafel Friedrich I. von Württemberg. — Der Komponist des Dialogo auf derselben Gioseffo Biffi und seine Werke. — Der zehnstimmige Gesang auf der Tafel. — Ähnliche zeitgenössische Kompositionen.

X. Viereckiger Tisch von 1610 in den Sammlungen von Waffen und kunstindustriellen Gegenständen des ah. Kaiserhauses zu Wien: Schicksale und Beschreibung. — Verfertiger Andreas Peschkhu. — Besitzer Erzherzog Ferdinand (nachmals Kaiser Ferdinand II.). — Geschichte der Grazer Hofkapelle unter Erzherzog Ferdinand, Beziehungen zu München, Erzherzogin-Witwe Maria und die Kapelle. — Bibelworte und Bilder auf der Tafel. — Der dort befindliche Reimkalender. — Die vierstimmige Motette: „*Siue comedo, siue bibo.*“

Schlusswort.

Vita.

Unterzeichnete wurde am 20. August 1876 in München geboren. Ich bin katholisch, Tochter des Justizrats Andreas Wallner in München. In meiner Vaterstadt besuchte ich sämtliche Klassen der Volksschule und erhielt meine weitere Ausbildung hauptsächlich auf dem Wege des Privatunterrichts. In den Jahren 1893 — 96 bestand ich an der k. Regierung von Oberbayern die Lehrerinnenprüfung aus der englischen, französischen und italienischen Sprache. Gleichzeitig nahm ich als Hospitantin an den Chorübungen der k. Akademie der Tonkunst teil, der ich in den Jahren 1899/1900 als Schülerin für Klavier und Kontrapunkt angehörte. In letzterem Fache erhielt ich auch Privatunterricht nach Rheinbergers Methode. Vom Wintersemester 1902/03 bis Sommersemester 1906 besuchte ich als Hörerin die musikwissenschaftlichen Vorlesungen und Seminarien von Professor Dr. Sandberger und Dr. Kroyer an der Universität München. 1906 unterzog ich mich am k. Theresiengymnasium der Absolutorialprüfung. Seit Wintersemester 1906/07 bin ich an der k. Ludwig-Maximilians-Universität immatrikuliert. Ich hörte vor allem die Vorlesungen meines Hauptfaches, der Musikwissenschaft und beteiligte mich an den Übungen, desgleichen besuchte ich das Seminar des Ergänzungsfaches Psychologie bei Professor Lipps, auch hörte ich Geschichte der Philosophie und andere philosophische Kollegien bei Exz. Frhrn. von Hertling und Professor Schneider, endlich Experimentalphysik bei Exz. Röntgen.

Meine Promotion fand am 4. März 1910 statt unter den Auspizien von Prof. Sandberger, Prof. Lipps, Exz. Prof. Röntgen, Prof. Schneider.

Bertha Wallner.